

§ 203249

CERVANTES Y LA NARRATIVA MODERNA

COLOQUIO INTERNACIONAL
DEBRECEN
19-20 DE OCTUBRE DE 2000

Redactores:

LÁSZLÓ SCHOLZ

LÁSZLÓ VASAS



Debrecen, 2001

Los organizadores manifiestan su particular agradecimiento a la Embajada de España en Hungría, así como a las siguientes instituciones patrocinadoras:

Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio
de Asuntos Exteriores de España
Ministerio del Patrimonio Cultural Nacional de Hungría
Comité de Debrecen de la Academia Húngara de Ciencias
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Debrecen
Departamento de Español de la Universidad Eötvös Loránd de Budapest

B 203249

Fedélterv:

Juhászné Marosi Edit



SZTE Egyetemi Könyvtár



J000361360

HU ISSN 0866-028X

ISBN 963 472 557 0

Kiadta: a Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója

Felelős kiadó: Cs. Nagy Ibolya főszerkesztő

Műszaki szerkesztő: Takács László

Készült: a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2001-ben

Terjedelem: 22,52 A/5 ív

01-252

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	5
MANUEL FERNÁNDEZ NIETO	
LA NARRATIVA DESDE CERVANTES	6
ANTONIO REY HAZAS	
NOVEDAD Y MAESTRÍA DE <i>LA GITANILLA</i>	17
LÁSZLÓ VASAS	
TÓPICA Y EL <i>QUIJOTE</i>	41
KATALIN KULIN	
LOS DOS MUNDOS DEL <i>QUIJOTE</i>	49
ERZSÉBET DOBOS	
CRITERIOS DEL NUEVO GÉNERO LITERARIO EN EL <i>COLOQUIO DE LOS PERROS</i> ...	55
MÓNICA BÁN	
PARES E IMÁGENES CONTRASTIVOS EN LAS <i>NOVELAS EJEMPLARES</i>	63
KÁROLY MORVAY	
APUNTES SOBRE LA VITALIDAD DE LA FRASEOLOGÍA CERVANTINA	70
ÉVA SIMON	
UN ROL LEGENDARIO DE DON QUIJOTE: EL MARQUÉS DE MANTUA	87
MARÍA H. KAKUCSKA	
EL ESTADO PERFECTO Y SU HABITANTE PERFECTO: IDEALISMO Y REALIDAD EN LA OBRA <i>DEL SOCORRO DE LOS POBRES</i> DE VIVES Y EN EL <i>DON QUIJOTE</i> DE CERVANTES, O BIEN, LOS RASGOS RENACENTISTAS DE LAS DOS OBRAS	95
JOSÉ-CARLOS MAINER	
CERVANTES (Y SUS PERSONAJES), VISTOS DESDE EL EXILIO	104
RANDOLPH D. POPE	
CERVANTEANDO CON JUAN GOYTISOLO.....	123
MARÍA-DOLORES ALBIAC BLANCO	
CITARSE CON CERVANTES. TRADICIÓN Y MEMORIA EN MUÑOZ MOLINA	128

AGUSTÍN VERA LUJÁN

LA HUELLA DE CERVANTES EN LA POÉTICA NARRATIVA DE FRANCISCO AYALA	146
---	-----

DÓRA FAIX DE KLEMPA

PROCEDIMIENTOS DE INTERTEXTUALIDAD EN <i>VIDA DE DON QUIJOTE Y SANCHO</i> DE MIGUEL DE UNAMUNO.....	157
---	-----

LÁSZLÓ SCHOLZ

BORGES Y EL INCIPIT DEL <i>QUIJOTE</i>	170
--	-----

ÉVA CSERHÁTI

PRÓLOGOS: CERVANTES Y MACEDONIO.....	178
--------------------------------------	-----

GABRIELLA MENCZEL

EL SUBTEXTO EN <i>LA NOVELA DE LAS DOS DONCELLAS</i> DE CERVANTES Y EN EL CUENTO <i>THAR</i> DE ABELARDO CASTILLO.....	184
--	-----

ZSUZSANNA CSIKÓS

LA INFLUENCIA DE CERVANTES EN <i>CAMBIO DE PIEL</i> DE CARLOS FUENTES	193
---	-----

ÁGNES PÁL

INFLUENCIA DE CERVANTES EN LA NOVELA <i>AURA</i> DE CARLOS FUENTES	200
--	-----

HILDEGARD MARTH

CERVANTES Y AUGUSTO ROA BASTOS.....	206
-------------------------------------	-----

MÓNKA GÖNCZY

ANOTACIONES A LA HISTORIA DE LA RECEPCIÓN DEL <i>QUIJOTE</i> EN HUNGRÍA A FINES DEL SIGLO XIX	213
---	-----

GABRIELLA KISS

TENTATIVA DE RENOVAR EL GÉNERO EN LA LITERATURA HÚNGARA A MEDIADOS DEL SIGLO DIECINUEVE, O DON TOLDI.....	222
---	-----

ESZTER LUKÁCS

TÓPICOS CERVANTINOS EN LA NOVELA DE GÉZA GÁRDONYI TITULADA <i>AZ ÖREG TEKINTETES</i>	232
--	-----

TAMÁS ZOLTÁN KISS

CERVANTES EN LA LISTA NEGRA. EL <i>QUIJOTE</i> Y EL CAMBIO DEL HORIZONTE CRÍTICO EN LA HUNGRÍA DE LA TRANSFORMACIÓN ESTALINISTA	242
---	-----

PRÓLOGO

El coloquio internacional que tuvo lugar en octubre de 2000 con el título de *Cervantes y la narrativa moderna* forma parte de un proyecto mayor del Programa de Doctorado del Departamento de Español de la Universidad Eötvös Loránd: nos proponemos organizar cada dos años un encuentro científico sobre un tema hispanístico que articule de manera orgánica con el curriculum narratológico. En 1998, al conmemorarse el centenario, se celebró una jornada en Szeged sobre la herencia de la generación noventayochesca; las actas se publicaron un año más tarde con el título de *El 98 a la luz de la filosofía y la literatura*. En 2000 nos reunimos en la ciudad de Debrecen - especialistas cervantinos, investigadores narratológicos, profesores y estudiantes del programa de doctorado, una treintena de estudiosos de las literaturas hispánicas en total - para echarle un nuevo vistazo a la obra cervantina bajo la lupa de hoy. Las ponencias se agruparon en torno a tres temas mayores: la propia obra cervantina, su presencia e influencia en la narrativa moderna de España y de América Latina, y su recepción en la literatura húngara. La temática era, sin duda, amplia, como lo era también la metodología aplicada por los ponentes en sus respectivas aproximaciones. En los textos se citan con Cervantes autores tan distintos como J. Goytisolo, J. L. Borges, G. Gárdonyi; confluyen con la región manchega parejos tan lejanos como las tierras rioplatenses, mexicanas y las húngaras. Mas esta variedad, que sin duda cumplió con las expectativas de nuestro Programa de Doctorado, no sólo traduce la fuerza inspiradora que tiene la obra cervantina para sus herederos modernos, sino que muestra la riqueza y la creatividad de las lecturas contemporáneas que están echando nueva luz sobre más de un punto del arte narrativo del Siglo de Oro. El presente volumen de las actas, creemos, es testimonio de esas fructíferas confluencias.

László Scholz – László Vasas

Manuel Fernández Nieto

La narrativa desde Cervantes

Si analizamos la estructura, temas y personajes de la narrativa moderna y reflexionamos en torno a las novedades de los escritores del siglo XX, la obra cumbre de Cervantes *Don Quijote de la Mancha* se nos muestra como el modelo para los novelistas de todos los tiempos.

La novela contemporánea ha descubierto mundos desconocidos e inexplorados por la literatura: desde los grandes movimientos sociales y políticos, con sus efectos en la vida espiritual de los pueblos, al complejo mundo del psicoanálisis y las nuevas técnicas científicas, hoy se ha abierto al narrador un campo amplísimo nunca imaginado. Por ello para retomar su origen empezamos desde Cervantes y su *Quijote* como primer ejemplo de la narrativa moderna, es decir, de la novela como género plenamente desarrollado. En *Don Quijote* encontramos todos y cada uno de los elementos que en esencia conforman la estructura novelística, y, de siempre, entre las perspectivas críticas que se ofrecen al lector y estudioso del *Quijote* está la de su género literario.

Escritores y lectores ante un texto se preguntan por su género y el examen de éste nos lleva a su interpretación. En el caso del *Quijote*, y ya desde el prólogo, observamos que a Cervantes le preocupan los géneros que, aparte de ser una de las obsesiones de los escritores de la Edad de Oro española, eran además una forma de clasificar. Por eso Cervantes en los preliminares de sus libros habla de ellos y nos los presenta con su clasificación genérica.

En 1585 al publicar *La Galatea* la denomina *égloga*, es decir, con el sentido amplio de „obra pastoril” que implica tanto el relato en prosa como las poesías allí insertas. Por otra parte su libro tenía un contenido y desarrollo enmarcados en unos antecedentes que, derivados del mundo clásico, se encarnaban en el renacimiento español, en Garcilaso de la Vega y en los ejemplos más inmediatos de las *Dianas*, la de Montemayor y la de Gil Polo. *La Galatea* es su primera publicación y su primer ensayo narrativo pero condicionado por una tradición.

En cambio, cuando casi veinte años después, en 1605, publica el *Quijote*, no sabe exactamente cómo clasificar su libro. Es una preocupación que Cervantes ya manifiesta en el *Prólogo* al llamarle „hijo del entendimiento”, de la inteligencia o de su imaginación, por tanto, obra imaginada y fantástica. Pero, casi inmediatamente, lo califica de „historia” insistiendo varias veces en este término

que, en su tiempo, significaba: „Narración y exposición de acontecimientos pasados, y en rigor es de aquellas cosas que el autor de la historia vio con sus propios ojos y da fe de ellas, como testigo de vista... Pero basta que el autor tenga buenos originales y autores fidedignos de aquello que narra y escribe, y que de industria no mienta o sea flojo en averiguar la verdad antes que la asegure como tal”; a esta acepción tenemos que añadir la que aparece también en el *Tesoro* de Covarrubias que dice: „Historia es cualquiera narración que se cuente, aunque no sea con este rigor, largo modo se llama historia, como historia de los animales, de las plantas, etc...”

Cervantes no puede calificar el *Quijote* de „novela” porque este término, también según Covarrubias, designaba a „un cuento bien compuesto o patraña para entretener a los oyentes como las novelas de Boccaccio”, y no olvidemos que *patraña* derivaba del verbo latino „patrare” que significaba inventar.

Precisamente, esta denominación de „novela” es la que utiliza Cervantes para otro de sus libros publicado en 1613 con el título de *Novelas ejemplares*. En el prólogo afirma su autor: „soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducciones de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma”.

Claramente las consideraciones cervantinas nos llevan a pensar que una de las preocupaciones del escritor al publicar el *Quijote* fue la adscripción del texto que presentaba a un género determinado. Es evidente, por las palabras que dedica a la cuestión, que a Miguel de Cervantes le importaban las clasificaciones de la literatura en géneros y que estos se valoraban entre preceptistas y lectores de su tiempo.

No en vano mucho después, en época contemporánea, Wellek y Warren afirman que: „El género literario no es un simple nombre, ya que la convención estética de que una obra participa da forma a su carácter. Los géneros literarios pueden considerarse como imperativos institucionales que se imponen al escritor y, a su vez, son impuestos por éste”.¹

Por ello al estudiar la novela maestra de Cervantes, el *Quijote* de 1605, don Joaquín Casaldüero reducía su contenido a tres puntos: primero, el tema principal, compuesto por las aventuras caballerescas; segundo, el „acompañamiento”, resuelto en los episodios amorosos y tercero, el *fondo* que lo constituyen los *escrutinios y diálogos de materia literaria*.²

Se trata de una forma muy esquemática de presentar el *Quijote* cuya

¹ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1953, p. 271.

² Joaquín Casaldüero, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1966 y Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), Introducción y notas de Joaquín Casaldüero, Madrid, Alianza, 1984, pp. I-IV.

estructura narrativa se articula en la composición circular de su argumento: dos salidas con aventuras, la estancia en la venta y el regreso a casa. A la vez Casaldueiro con este esquema señala con acierto que la narración cervantina presenta unida aventuras y relaciones amorosas, o sea, temas literarios de moda en su tiempo, con el problema literario de género que es tan sustantivo que tiene en el texto independencia real: primero, una crítica del escritor al *romance* caballeresco y pastoril, en el famoso „escrutinio de la librería”, en los capítulos VI y parte del VII y, segundo, una teoría del teatro y de la novela, cuando el canónigo de Toledo y el cura se refieren en los capítulos XLVII, XLVIII y IXL a los preceptos que deben conformar estos géneros.

Así Cervantes, basándose y partiendo de la poética contemporánea, desarrolló un „corpus” considerable de teorías sobre la ficción narrativa y, unas veces de forma consciente y otras por intuición y por el ejemplo del *Quijote*, sentó las bases para una teoría de la narrativa moderna.

Pero partiendo del prólogo quijotesco la sensación que produce en el lector es que Cervantes nos entrega un libro que no sabe como calificarlo:

- *hijo del entendimiento / obra de fantasía,*
- *historia de un hijo seco...*
- *padre / padrastro de don Quijote,*
- *leyenda (lectura) seca como un esparto y ajena de invención...*

para concluir que: „todo [el relato] es una *invektiva* contra los libros de caballerías”. Aquí sí que nos da una definición del *Quijote* ya que se denominaba, y se denomina aún hoy, *invektiva*, de la misma palabra latina: „a todo discurso acre y violento contra personas y cosas” y, más adelante en el mismo prólogo, añade Cervantes: el libro „solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que escribiere. Y pues esta nuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y periodo sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuese posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos ni oscurecerlos”. Con estas palabras nuestro autor está defendiendo para los textos narrativos la claridad conceptual y la sonoridad, junto con la corrección de la forma.

Varios estudiosos han mostrado las transformaciones efectuadas por el autor del *Quijote* en los géneros literarios de su tiempo. Cervantes se ve constantemente obligado a justificar sus escritos porque es un innovador y teme el juicio negativo del mundo académico de entonces que observaba con rigor las

normas clásicas. Sin entrar en detalles menores sobre los géneros narrativos del siglo XVI, recordemos que los lectores de este tiempo diferenciaban claramente las novelas de caballerías, las pastoriles y, como máximo, la narrativa picaresca, aunque ésta se desarrolla realmente a partir del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, libro de gran éxito pero coincidente casi con el *Quijote*: uno es de 1599 y el otro de 1605.

Pero a diferencia de Mateo Alemán que en su *Guzmán* hace una sátira moralizadora, Cervantes ha escrito, y así lo manifiesta, una parodia de los libros o romances caballerescos: es, por tanto, una obra de entretenimiento, de pasatiempo y a ello alude al comenzar su prólogo con el inusado término *desocupado* lector y cuando su amigo, el otro yo, aconseja: „procurad que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie ni el prudente deje de alabarla”, también en el capítulo cuarenta de la segunda parte insiste que escribe su relato „para gusto y general pasatiempo de los vivientes”.³

Por otra parte, leyendo el *Quijote* se observa que su autor, Miguel de Cervantes, fue un extraordinario lector; no en vano la frase „como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles”, se ha interpretado como una referencia del propio escritor a sus constantes lecturas. Esto nos plantea de inmediato cuáles serían las lecturas de pasatiempo que podía encontrar en su época el autor del *Quijote*, pues no olvidemos que algunos teóricos de la novela (Lukács, Thibaudet, Ortega...) definen la lectura de los textos narrativos como „un proceso o tránsito de experiencia”, y de esta experiencia pudo pasar Cervantes a su creación.

Especialmente como „lectura de recreación” se consumía entonces, aparte de los textos caballerescos, pastoriles y algo de picaresca, los relatos cortos o cuentos que procedían en general de la narrativa italiana, y Cervantes conoce estas obras puesto que, en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, afirma que es el primero que ha novelado en lengua castellana y que las que publica en ese tomo son „suyas, propias, no hurtadas y traducidas de otras lenguas”. Lo dice porque, en efecto, la técnica novelesca italiana y sus temas fueron utilizados muy pronto por escritores españoles. Durante un periodo comprendido entre fines del siglo XV y ya muy avanzado el renacimiento, encontramos la copia sistemática de unos modelos venidos de Italia que se repiten con asiduidad. El planteamiento, con raras

³ El carácter paródico de la narración cervantina es fundamental con respecto a otras publicaciones de su tiempo que también intentaron acabar con los libros de caballerías. Recordemos que textos moralizantes fueron los escritos de Luis Vives, *De corruptis disciplinis*, de Melchor Cano, *De locis Theologicis*, y de Fray Luis de Granada, *Símbolo de la fe*. Todos ellos fracasaron en su propósito, probablemente, por ser doctrinales en exceso y no abordar el tema desde un punto de vista ridículo como se hace en el *Quijote*.



excepciones, suele ser siempre el mismo: son relatos con „marco” al estilo del *Decameron* de Boccaccio. Unos personajes se reúnen por cualquier motivo y, para entretener sus horas de ocio, relatan una serie de cuentos, patrañas o novelas. Pero a medida que se repiten, y al no disponer de un modelo claramente formulado con sus respectivos preceptos literarios, los autores comienzan a publicar estas obras de ficción sin una clasificación genérica.

La mayor parte de estos libros admiten en su contenido cuantos géneros conocen y, a veces, todos juntos, se publican como un tomo unitario bajo un título que puede ser desconcertante. Llegan a no diferenciarse obras históricas de obras de creación y aparecen revueltos hechos reales y fantásticos, mitos y leyendas donde el escritor intenta mostrar su saber enciclopédico, la mayor parte de las veces fingido. Así surgen una serie de polianteas, misceláneas, sumas y compendios donde todo tiene cabida. Se tomará como fuente el *Raviso Textor*, a Pierino Valeriano o a Celio Rodriginio presentes, en mayor o menor grado, en gran parte de los narradores españoles de la Edad de Oro.

Los escritores no están pendientes de unas reglas de preceptiva, sino que buscan agradar al lector; saben que la variedad de episodios gusta, siempre que no distraiga en exceso la acción que debía ser „una y varia”. Se da entonces el „género mixto” que a todos deleita y en una misma trama se engarzan distintos géneros literarios - poesía épica y lírica; prosa científica y fantástica; teatro y diálogo renacentista, etc...-, evitando que ninguno de ellos destruya el recurso que sirve de hilo argumental.⁴

Con esta particular disposición se publican una serie de libros que responden al esquema de sucesión / yuxtaposición de episodios, capaces de ser aislables y sólo enlazados a través de un protagonista o de unos personajes comunes. Y no olvidemos que Cervantes comienza su andadura narrativa con *La Galatea*, novela pastoril en cuanto a género pero que le permitía realizar, por su estructura abierta, una mixtura de égloga clásica, poesía cancioneril, diálogo y prosa descriptiva.

Como lector, Cervantes conocía, puesto que lo cita en el „escrutinio” de la librería de don Quijote, la obra de Antonio de Torquemada. Sus *Coloquios satíricos* son de 1553 y en ellos hace una verdadera sátira social en prosa dialogada de carácter narrativo, hasta incluye un „coloquio pastoril” anterior a la *Diana de Montemayor* (1559). Luego publicó una novela caballeresca, *Don Olivante de Laura*, condenada por Cervantes por ser un „tonel”, y *Jardín de flores curiosas*, una colección de patrañas, consejas y absurdos puestos en boca de una serie de interlocutores formando una obra híbrida entre novela y teatro. Sin embargo, fue

⁴ Manuel Fernández Nieto, “Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas”, en *Críticón* (Toulouse), 30, 1985, pp. 151-168.

libro muy popular como demuestran sus ocho ediciones que van desde 1570 a 1599 y sus traducciones al francés y al inglés.⁵

Cervantes todavía pudo tener más en cuenta la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, publicado en 1565 y que alcanzó diez ediciones antes del *Quijote*, cuyo argumento se centra en un galán despechado que inicia una peregrinación lo cual permite que los personajes, a medida que avanza el viaje, se introduzcan en la narración como un episodio más de los vividos a lo largo de la historia.⁶ También conoció Cervantes, hasta el punto que se piensa que muchas páginas del *Quijote* están escritas contra él, el libro de Lope de Vega *El peregrino en su patria*, de 1604, en donde también se mezclan varios géneros.

El conocimiento por parte de Cervantes de estas obras citadas explicaría la estructura y disposición de los distintos episodios del *Quijote*, puesto que, tal como señalaba Gilman: „nos enfrentamos [en el *Quijote*] a una forma de narratividad basada por una parte en la interminable prolongación del hilo de dos vidas únicas que se entretajan, y por otra, en la intrusión constante”, algo que era característico de estas misceláneas.⁷

Menéndez y Pelayo ya señaló que „El *Quijote* de cualquier modo que se le considere, es un mundo poético completo, encierra episódicamente y subordinados al grupo inmortal que le sirve de centro, todos los tipos de la anterior producción novelesca, de suerte que, con él solo podría adivinarse y restaurarse toda la literatura de imaginación anterior a él, porque Cervantes se la asimiló e incorporó toda en su obra”.⁸ Esto supone afirmar que Cervantes tras recoger una teoría, que bien podía proceder de tratadistas de su época como el Pinciano, entre otros, y uniendo a ello la experiencia de sus lecturas de entretenimiento que le ofrecía el género mixto, realizó la práctica que fue su *Quijote*. Pongo de relieve especialmente su experiencia de lectura ociosa porque desde el prólogo: „con estos latinicos...os tendrán por gramático” hasta su burla y renuncia de erudición, Cervantes está indicando que su obra no es un libro con „doctrina” aparente, es decir, con citas eruditas y pedantes que no solían corresponder a la verdadera formación de un autor sino un libro para „entretener al melancólico”.

Y precisamente por esta disposición de su relato, con frecuentes interpolaciones, Cervantes fue criticado como él mismo nos hace saber en el

⁵ Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, edic. de G. Allegra, Madrid, Castalia, 1982.

⁶ Alberto Navarro González, „La selva de aventuras de Jerónimo Contreras y Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, I, pp. 63-82.

⁷ Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, prólogo de Roy Harvey Pearce, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 67.

⁸ Marcelino Menéndez y Pelayo, „Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*” en *Estudios de Crítica Literaria*, Madrid, Tip. de la “Revista de Archivos”, 1908, Tomo II, pp. 9-10.

capítulo tercero de la segunda parte en donde, en primer lugar, se refiere otra vez al debatido tema entre los términos historia / poesía como hechos sucedidos o de creación; dice allí:

...pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar muchas cosas, no como fueron sino como deberían ser; y el historiador los ha de escribir no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.

para añadir después:

Una de las tachas que ponen a la tal historia — dijo el bachiller — es que su autor puso en ella una novela intitulada *El curioso impertinente*, no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote.

Todavía va más lejos Cervantes en el capítulo XLIV, también de la segunda parte, cuando insiste sobre el tema diciendo:

...que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como ésta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que ir siempre atenido al entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que, por huir de este inconveniente, había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas y pasarían por ellas, o con prisa o con enfado sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto cuando, por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote, ni a la sandez de Sancho, salieron a luz. Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece; y aun éstos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y, pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir...

En fin, es evidente que Cervantes estaba preocupado por las críticas recibidas a la serie de digresiones de la primera parte del *Quijote*, pero es también evidente que tuvo en cuenta la disposición habitual de los llamados libros de

entretenimiento cuya dispersa estructura seguirá reiterándose hasta fines del siglo XVII. Basta citar, entre otros, los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo, de 1605, las *Fiestas por la beatificación de Fray Luis Beltrán*, de 1608, de Gaspar de Aguilar, las *Noches de invierno* de Antonio Eslava, de 1609, en donde se entremezclan todo tipo de historias y fantasías hasta señalarse como el inspirador de *La Tempestad* de Shakespeare; *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, de 1621, o los *Sucesos y prodigios de amor, Para todos* de Pérez de Montalbán, o Castillo Solórzano con *Fiestas del Jardín* (1629) y *Sala de recreación*.

De aquí que se pueda pensar que la censura mayor a la primera parte del *Quijote* y a Cervantes, pero a la vez su acierto, consistió en salirse de lo habitual en las narraciones de entretenimiento. Está claro que utilizó los recursos de un libro de caballerías para realizar, en primer lugar, una parodia de estos textos, como se aprecia en el primer capítulo y en los episodios de este tipo dispersos a lo largo del relato y, especialmente para mí, casi al final del libro, en el capítulo L, donde por boca de don Quijote se hace una recapitulación de la novela que es un repaso a lo que significarían esas aventuras en una narración caballerescas.⁹ También pudo utilizar en los primeros capítulos, donde Stephen Gilman ve una alternancia de temas, motivos sacados de la picaresca: recordemos, en la primera salida, castillo de fantasía y una sórdida venta; prostitutas frente a doncellas; la trucha, comida de caballeros, frente al „bacallao”; el pícaro ventero frente al hidalgo; todo lo cual supondría una caricaturización del mundo del *Lazarillo* y, especialmente, de Mateo Alemán.

Mis queridos colegas Florencio Sevilla y Antonio Rey señalan, en su introducción al *Quijote*, que Cervantes „sabía que debía medir sus fuerzas literarias más con la picaresca - por el éxito extraordinario del *Guzmán de Alfarache* - que con la caballerescas aunque, naturalmente, depurando alguno de sus componentes básicos como es „la autobiografía sola y su exclusivo y falaz punto de vista único del relato”. Tampoco aceptó Cervantes, al decir de Sevilla y Rey, „el sentido dogmático y cerrado del realismo alemaniano que seguía siempre el camino predeterminado de la prehistoria a la historia, de la definición a lo definido; su concepción abierta y flexible del realismo le impidió hacerlo”¹⁰.

En efecto, es indudable que la obra de Mateo Alemán fue, junto a como las misceláneas, otro de los elementos catalizadores de la narración cervantina, pero Cervantes huye de la sátira moralizadora que caracterizaba al *Guzmán de Alfarache*

⁹ Alban R. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*, Princeton, Princeton University Press, 1970 (caps. 47-49) y Enrique Rull, "El arquetipo de caballero en el Quijote a través de los "topoi" de la laguna y el palacio encantado", en *Anales Cervantinos*, XIX, 1981, pp. 57-67.

¹⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I. Edic., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza (Obra Completa, IV), 1996, p. XV.

que, en palabras de Pfandl: „no es lectura alegre para horas melancólicas, ni tampoco distracción para el que está preocupado, ni ocioso pasatiempo”.¹¹ Y Cervantes, en cambio, se dirigía a un „desocupado lector”.

Verdaderamente este lector vería que el relato cervantino se articulaba en dos viajes, capítulos I al V y VIII al LII, hecho que concordaba con los libros caballerescos, picaresca y, sobre todo, con las narraciones misceláneas al uso, lo que permitía incluir toda una serie de digresiones: desde novelas intercaladas a poesías líricas, mundo pastoril y sentimental enlazado con episodios que se han considerado entremeses novelados o una comedia, tal como Gilman aprecia en la historia de *Cardenio y Dorotea*.¹² Ahora bien, estos distintos géneros no se encuentran disgregados como en aquellos libros de entretenimiento sino ensamblados con el resto de la narración. Por ello Riley se refería a la primera parte del *Quijote* como una „antología” de cuentos pero, eso sí, sólidamente imbricados en un contexto.¹³

Por tanto las dos primeras salidas que conforman el *Quijote* de 1605 representan una innovación espectacular en el mundo de la narrativa. Cervantes supo tejer las novelas caballerescas y picarescas con la narración pastoril y abrió el camino para que, en un futuro, se introdujeran en el relato tonos y formas extraídos del teatro mayor y de los entremeses cómicos.

Pero el *Quijote* pese a su aceptación y fama no dejaba de ser una parodia, una obra menor para la preceptiva áurea, por ello cuando en el capítulo XLVII por boca del cura describe el ideal de la obra en prosa, de la narrativa, hace un compendio del que después calificará como „el mejor o peor de mis libros”, es decir del *Persiles*¹⁴, indicando que estos relatos dan:

¹¹ Ludwing Pfandl, *Historia de la Literatura Nacional Española de la Edad de Oro*, Barcelona, Juan Gili, 1933, p. 301. Aunque el propósito de Mateo Alemán fuera ejemplar, es posible que los lectores del Guzmán de Alfarache buscasen sobre todo la amenidad de los relatos, hecho que explicaría el éxito de las veintiséis ediciones que alcanzó la primera parte en tan sólo cinco años. En este sentido, eliminar de sus páginas la moralina del texto picaresco, pudo influir en el *Quijote* de Cervantes.

¹² Gilman en *La novela...*, ant. cit., p. 162. Previamente, p. 104, afirma: “La verdad es que cada una de estas tres Salidas tiene su propia anatomía, la cual, a pesar de la gestación previa, representa una innovación espectacular. Hablamos nada menos que de un proceso de crecimiento literario casi imposible. Después del choque inicial de la picaresca y de la caballeresca, el tejido pastoril funcionó como amortiguador y allanó el camino (...para que se introdujesen pautas evidentes tomadas del teatro, de Ariosto, de los entremeses cómicos (las obras más atractivas y aceptadas de Cervantes), y al final de la Segunda Salida, (refiriéndose al episodio del Capitán cautivo, caps. 39-45 del relato bizantino.”

¹³ E.C. Riley, *Introducción al “Quijote”*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 106: “La variedad y escala de esta pequeña antología de cuentos es suficiente prueba de que la Primera Parte del *Quijote* no está aún muy lejos de la tradicional colección de novelle desarrolladas en un contexto de cuentistas. Pero estos cuentos se imbrican en la novela más sólidamente de lo que parece a simple vista”.

¹⁴ Es posible que al hacer Cervantes esa definición, por boca del canónigo, ya tuviese escritos los

...largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma describiendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas; pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Eurialo, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zopiro, la prudencia de Catón, y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos.

Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso.

Son características que también podemos atribuir a la tercera salida, o *Quijote* de 1615, en la cual Cervantes realiza la invención más inesperada y atrevida de todas: el empleo de las dos salidas anteriores como fuente de los tópicos; es ésta la mayor muestra de la ironía cervantina y la que abrió el camino de porvenir a la novela.¹⁵

No podemos concluir sin volver al prólogo del *Quijote* en donde Cervantes se retrata como escritor ante el papel en blanco, la pluma en la mano y ésta en la mejilla, sin saber qué escribir y es que, en su mente, tendría presente la crítica a su texto que él quiere convertir en obra literaria de creación, en un nuevo modelo de

primeros libros del *Persiles* puesto que sus palabras coinciden con lo desarrollado en ellos. Véase sobre este asunto J.B. Avalle-Arce, "Los trabajos de Persiles y Segismunda, historia setentrional" y E.C. Riley "Teoría literaria", en *Suma Cervantina*, Edit. por J.B. Avalle-Arce y E.C. Riley, London Tamesis Books Ltd., 1973, pp. 201-202 y 311, respectivamente, Emilio Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco (Del Quijote de 1605 al Persiles)*. Edic., introd. y notas José Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1992, pp. 190-192 y 292.

¹⁵ Gilman, ob. ant. cit., p. 56.

narrar desde Cervantes.

Albert Thibaudet en su brillante libro *Le liseur de romans* dice: „la novela es como una gaveta en la que pueden vaciarse los contenidos de bolsillo... La tragedia, la comedia, el manifiesto político, la historia... lágrimas, risas, todo puede mostrarse en una narración novelesca”.¹⁶

Y esta afirmación actual es, con otras palabras, lo mismo que dijo Cervantes al final del capítulo XLVII del *Quijote* cuando indica que: „la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria”.

¹⁶ Albert Thibaudet, *Le liseur de romans*, París, G. Gres, 1925.

Novedad y maestría de *La Gitanilla*

La Gitanilla es una de las mejores novelas cortas del Siglo de Oro, en opinión de la crítica y del propio Cervantes, que, no en vano, la puso al frente de sus *Novelas ejemplares*, con el objeto „de que sirviese de pósito”¹ al libro y dejara el camino franco para las demás. Su carácter insólito sobresale de inmediato, a consecuencia de la novedad que ofrecen tanto el mundo de los gitanos, el espacio madrileño y la precisión temporal - inéditos en la novela corta cervantina -, como la personalidad impar de Preciosa y la increíble trama argumental en que se sustenta. Los gitanos no habían sido nunca tema central de una novela, y menos con una idealización pastoril semejante. Lo mismo puede decirse de la localización madrileña, que da principio a la narración y ocupa buena parte de ella, porque Madrid no volverá a aparecer en ninguna de las otras once novelas, salvo, fugazmente y de pasada, en *La ilustre fregona*. Asimismo es inusual la precisión cronológica de la trama, dado que esta característica brilla por su ausencia en las demás *Novelas* del volumen. Y ¡qué decir del personaje femenino central!, completamente admirable y sorprendente por muchas razones, sobre todo por mantener su virtud y su discreción en el ambiente menos propicio para hacerlo; y ¡qué de su enamorado!, capaz de cambiar su condición de caballero rico por la de un gitano para merecer el amor de una mísera gitana. Son tantas, en fin, las novedades temáticas que ofrece *La Gitanilla*, que debemos hacer algunas consideraciones sobre ellas.

Los españoles del Siglo de Oro tenían una visión muy negativa de los gitanos,² a juzgar por las diferentes disposiciones legales que, desde 1503 en adelante, se referían a ellos como a una raza delictiva de ladrones ingeniosos tanto para hurtar como para transformar el aspecto de cualquier asno, mula o caballo y dejarlo irreconocible, con el objeto de venderlo sin dificultad; se les consideraba, además, bárbaros, paganos, y, lo que era más grave, salteadores de caminos, e incluso peligrosos asesinos. Sancho de Moncada, por ejemplo, el inteligente arbitrista, solicitaba su expulsión de España, y decía de ellos que eran „gente vagamunda, ociosa e inútil al reino; ellas, públicas ramera, vagantes, habladoras,

¹ En palabras de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1956. Cito por la reimpresión de 1982, vol. II, p. 5. Avallé-Arce, Rodríguez Luis y otros piensan lo mismo.

² Para un análisis histórico y literario de los gitanos en la novela, vid. M. Laffranque, “Encuentro y coexistencia de dos sociedades en el Siglo de Oro. *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes”, en *Actas del Vº Congreso de la AIH*, vol. II, Burdeos, 1977, pp. 564-571.

inquietas, siempre en plazas y corrillos. Ladrones famosos e impenitentes, apenas hay rincón de España donde no hayan cometido algún grave delito. Inclínados a todos los hurtos, lo son privativa y constantemente de cabalgaduras y bestias, con daño, ruina y perdición de los pobres labradores" (*Restauración política de España*, 1619). Un *memorial* presentado en las Cortes de Castilla entre 1607 y 1611 añadía que se juntaban en cuadrillas armadas y asaltaban los pueblos pequeños; „donde, por excusar sus violencias, les daban cuanto querían, siendo gente tan astuta y montaraz, que jamás se puede dar con ellos”.³ Todas las alusiones a los gitanos eran de esta índole: duras críticas sin paliativos contra sus vicios y su barbarie. Da igual que dirijamos nuestra mirada a los estudios socioeconómicos regeneradores, como el mencionado de Moncada, el *Memorial* (1618) de Salazar y Mendoza, y la *Conservación de monarquías* (1626), de Pedro Fernández Navarrete; o que lo hagamos hacia las pragmáticas de policía municipal de las diversas ciudades de Castilla; o que fijemos nuestra atención en las obras de creación literaria que tratan ocasionalmente el asunto, como el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), de Mateo Alemán, el *Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel, el *Soldado Píndaro* (1626), de Céspedes y Meneses, o *Alonso mozo de muchos amos* (1624-26), de Alcalá Yáñez; en cualquier caso nos encontraremos con la más acre censura del gitanismo. El propio Cervantes ofrece una visión crítica semejante en el *Coloquio de los perros*, donde define a los gitanos como „mala gente”.

La Gitanilla, sin embargo, constituye una excepción, aunque tampoco sería correcto decir sólo que idealiza el gitanismo. Obviamente, si enfocamos la cuestión desde la óptica del adverso entorno contemporáneo, la visión de los gitanos que ofrece la novela resulta indudablemente idealizada, puesto que es mucho más positiva. Pero no pensaríamos lo mismo si hiciéramos abstracción de dicho contexto, porque lo cierto es que Cervantes no oculta los vicios reales de los gitanos, sino que se limita a resaltar algunas de sus virtudes, y no únicamente sus defectos.

La novela que abre *Las ejemplares* los describe, en efecto, como amigos leales, capaces de guardar con discreción un secreto, valientes y sufridos, duros para soportar con entereza tanto los rigores del clima como los sufrimientos del tormento, de gallarda constitución física, extremadamente ágiles, de gran habilidad para todo tipo de ejercicios, amantes de la naturaleza y de la vida libre del campo. Estos arcádicos gitanos se atienen a un código peculiar de justicia, que podríamos llamar natural, en virtud del cual sus mujeres son castas y no hay entre ellos adulterios, ni celos, ni pendencias por estas causas, lo que garantiza la tranquilidad de su vida rústica. Hasta aquí, la idealización de la vida gitana es incuestionable.

³ Apud Amezá, *Cervantes creador de la novela corta*, respectivamente, pp. 9 y 8.

Pero también dice Cervantes que son ladrones impenitentes, y, pese a las afirmaciones del viejo gitano, sí hay celos entre ellos, y sí existen la mentira, la falsedad y el engaño en su mundo, aparte de que su discurso acepta expresamente el incesto, pues su ley no lo castiga, aunque sí lo hace, en cambio, y de modo extremadamente cruel, con el adulterio, pues matan a sus „esposas o amigas” adúlteras y las entierran „por las montañas y desiertos, como si fueran animales nocivos”, en buena prueba de su barbarie.

Después de estas consideraciones, el edificio supuestamente idílico se tambalea, porque Cervantes no se limita a idealizar la vida gitana, sino que, simultáneamente, nos ofrece una visión cruda de la misma. *La Gitanilla*, en consecuencia, alterna las dos perspectivas, la positiva y la negativa, la mítica y la irónica, la idealista y la realista.⁴ Y lo hace en perfecto equilibrio, sin tomar partido claro ni por el ataque ni por la defensa del gitanismo. Es probable, no obstante, que buena parte de sus contemporáneos, dada su hostilidad contra los gitanos, entendiera que había demasiado idilio, pues la idealización chocaba frontalmente con su visión enemiga de la gitanería. Aunque, dada la ruptura que existe entre el ambiente delictivo de los incorregibles ladrones gitanos y la honradez a toda prueba de los personajes principales, muchos entenderían la imbricación literaria de ambas visiones como un realce de los héroes. Por todo ello, es absurdo hablar de falseamiento de la realidad, como hiciera Amezúa, desde una óptica realista decimonónica, y no sólo porque nuestro escritor nada tiene que ver con el realismo del siglo XIX, sino, sobre todo, porque era consciente de lo que estaba haciendo y quería hacerlo así. En consecuencia, lo que debemos indagar son las causas por las que Cervantes idealizó, de un lado, parcialmente a los gitanos, y, al mismo tiempo, los desidealizó, por otro, ya que es la única manera de entender cabalmente sus propósitos y, por tanto, la novela.

La práctica totalidad de los estudiosos de la narración ha señalado su carácter marcadamente pastoril,⁵ porque el bucolismo de estos gitanos no ofrece dudas, ya que muchos de sus rasgos definidores proceden de los pastores idealizados de la tradición literaria. Cuando el gitano viejo que ostenta el mando sobre los demás expresa las leyes de su casta, cualquier lector del *Quijote* de 1605 recordaría el discurso sobre la Edad de Oro que había pronunciado el caballero ocho años antes, a causa de las coincidencias evidentes entre ambos, dado que la

⁴ Como sostiene Georges Güntert, “Discurso social y discurso individual en *La Gitanilla*”, en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 249-257.

⁵ Vid., a este propósito, R. El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervante's "Novelas ejemplares"*, Baltimore, 1974, pp. 86-102; R. T. Horst, “Une saison en enfer: *La Gitanilla*”, en *Cervantes*, V (1985), pp. 87-127; y M. Gerli, “Romance and Novel: Idealism and Irony in *La Gitanilla*”, en *Cervantes*, VI (1986), pp. 29-38.

imagen mítica de uno y otro es semejante en aspectos fundamentales: el modo de vida en comunión con la naturaleza es similar, así como el rechazo de la justicia legal, en virtud un orden moral de carácter natural y distinto, en el que no existe la propiedad privada („no hay tuyo ni mío” - decía don Quijote -), ni el adulterio, ni los celos, etc. No hay duda de que Cervantes establece relaciones obvias entre la vida campestre de los gitanos y el mundo mítico de la Edad de Oro y de sus pobladores naturales: los pastores de la égloga. Las conexiones, además, no son sólo temáticas, sino también estilísticas, pues cualquier pastor de *La Galatea*, por ejemplo, podría suscribir las siguientes palabras del viejo gitano: „somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos.” Y no ya los pastores, sino cualquier humanista del quinientos suscribiría éstas otras: „No nos fatiga el honor de perder la honra, ni nos desvela la ambición de acrecentarla; ni sustentamos bandos, ni madrugamos a dar memoriales, ni acompañar magnates, ni a solicitar favores. Por dorados techos y suntuosos palacios estimamos estas barracas [...]; por cuadros [...] de Flandes [...], esos levantados riscos y nevadas peñas, tendidos prados y espesos bosques...” Los ecos del „otium” horaciano, de las *églogas* de Virgilio o de Garcilaso, y de las *odas* de Fray Luis de León resuenan en las palabras del anciano calé, como resonaban en las de los bucólicos pastores de *La Galatea* (1585), veintiocho años atrás. Porque no debemos olvidar que Cervantes había dado sus primeros pasos como novelista dentro del género pastoril y que sentía una atracción particular por la utopía áurea.

Una vez cimentado el bucolismo de *La Gitanilla*, resulta más fácil indagar las causas de su idealización, porque la coincidencia en el mito áureo de gitanos y pastores eclógicos permite establecer vinculaciones obvias entre unos y otros. Vinculaciones que se sustentan en el citado pastorilismo cervantino y en la propia biografía del autor, pues Cervantes había recorrido insistentemente los caminos de La Mancha y Andalucía en su calidad de comisario de abastos y de recaudador de impuestos atrasados, y se hubo de encontrar numerosas veces con los gitanos de verdad, con los de carne y hueso. Su información sobre ellos, por otra parte, debía ser ya considerable desde muchos años antes, a causa de las relaciones amorosas de su tía, María de Cervantes, con Martín de Mendoza, el hijo bastardo del duque del Infantado, apodado „el Gitano” por ser fruto de los amores entre el duque y una hermosa gitana que había bailado para él en su palacio de Guadalajara. No es disparatado suponer que su tía, que vivía también en Alcalá de Henares, le transmitiera, desde su infancia, una información sobre los gitanos poco común, bastante mejor documentada, suponemos, de lo habitual en su época, dada su experiencia sentimental con uno de ellos. Y, obvio es decirlo, tanto para bien como para mal, tanto para poder mitificar sus virtudes como para menoscabar sus defectos

Pero ni siquiera es necesario acudir a esta hipótesis biográfica, porque los gitanos de la novela comparten algunos rasgos con personajes muy queridos por nuestro novelista, ya que no se limitan a los pastores de su primera novela, sino que alcanzan al propio don Quijote, quien, además de pensar en transformarse en *el pastor Quijotiz*, rechaza la justicia legal, como los nómadas, se rige por sus propios fueros, al igual que ellos, basado en un sentido natural de la justicia, asimismo, que necesita de los campos y los caminos, pues nunca entra en las ciudades, donde sería llevado a la cárcel de inmediato, como le sucede en Madrid al apócrifo de Avellaneda. Así pues, desde el momento en que pueden existir coincidencias, por mínimas y parciales que sean, entre el héroe inmortal de nuestro escritor y los "egipcianos", en virtud de la mítica Edad de Oro, la explicación y justificación de su visión idealizada deja de ser un problema. Ya no hay nada que objetar.

Aparte de que no se trata de una cuestión de simpatía o antipatía, ya que la coherencia y el decoro de la novela exigían la idealización bucólica, a fin de que en tal ámbito encontrara su espacio apropiado el amor de Preciosa y Andrés. Y es que la naturaleza es el único lugar capaz de nivelar el abismo social que separa a la humilde gitana del noble y rico caballero, conforme a las convenciones culturales, literarias y estéticas de la época, porque en la ciudad sería imposible el equilibrio y se impondrían las diferencias de clase. El campo, un tanto idealizado, es el espacio imprescindible para que los enamorados alcancen la libertad que necesitan, frente a las ataduras y convenciones de la urbe, al paio de la sociedad real de sus contemporáneos; es el marco que precisa su amor de verdad, noble y elevado, para poder existir y desarrollarse de manera verosímil. Cervantes, pues, idealiza parcialmente, en la medida en que es necesaria una cierta mitificación para la coherencia y el decoro de su novela. No olvidemos que también don Duardos, en la tragicomedia de Gil Vicente, para conseguir el amor de Flérída, la hija del emperador, como hombre, y no como hijo de rey, se hace pasar por hortelano y, como tal, y en el marco de la huerta-jardín, nunca en palacio, consigue que se enamore de él, porque el espacio natural es imprescindible para el *amor omnia vincit*.

Por lo demás, *La Gitanilla* es bastante realista, dado que la barbarie gitana no se oculta, entre otras razones, y al margen de su mayor o menor ajuste con la realidad, porque la visión descarnada y negativa de los gitanos era, al menos, tan imprescindible para sus propósitos como la idealizada. Y ello porque, al mismo tiempo que idealizaba sus virtudes, tenía que expresar los vicios de los nómadas, con el objeto de que, frente a ellos, sobresalieran aún más las cualidades ejemplares y modélicas de los dos protagonistas. En contra del ambiente, por tanto, en lo que tiene de realista y cruel, inmersa en un mundo de ladrones impenitentes, Preciosa no roba jamás, por la misma razón que tampoco acepta el sometimiento de las mujeres gitanas a sus crudas leyes y se atiene únicamente a su propia decisión

personal, a su propia libertad, como le comunica a Andrés. Éste, asimismo, aunque se somete a la prueba de la vida gitanesca, tampoco participa en sus hurtos, y se las ingenia para permanecer con ellos sin perder su condición íntegra de caballero honrado ni su libertad propia de actuación. Los dos, en suma, contradicen de manera flagrante el determinismo de un ambiente tan hostil como el de los gitanos, aunque parecen acatar sus reglas externas.

La Gitanilla, en definitiva, ofrece a nuestra mirada una óptica compleja, simultáneamente utópica e irónica, de la vida gitana, al mismo tiempo idealizada y realista, y nos describe su haz y su envés. La mezcla de realismo e idealismo, tan cervantina, hace ambigua la interpretación de la novela, y obliga a los lectores a tomar partido; y no sólo a los lectores normales, sino incluso a los estudiosos, porque al lado de quienes se decantan por la idealización, que son mayoría, hay quien piensa, y no sin razón, como P. N. Dunn, que el mundo gitano de esta novela es un mundo sometido a reglas, pero no idealizado, porque: „muy lejos de idealizar esta vida, se puede decir que Cervantes en su descripción refuta directamente el deseo romántico de recrear una primitiva Edad de Oro, donde el hombre pueda vivir en virtuosa armonía con la naturaleza física. Andrés queda asombrado por lo que ve y lo que oye, pero él no se funde con ese mundo de Calibán; para él es un asunto de prueba y purificación. No hay que preferir la Naturaleza caída al mundo civilizado por el Arte”.⁶ Andrés, en efecto, no encuentra su identidad espiritual durante la prueba, sino después de acabarla; pero no se da cuenta, en mi opinión, de que durante ella, en el marco arcádico apuntado, se aquilatan sus merecimientos, por lo que resulta tan necesario el idilio bucólico-gitanesco como su regreso a la realidad social contemporánea. Después de haber superado la prueba, nivelado el amor en términos sociales al uso, puede entenderse el rechazo del ambiente gitano delictivo. Antes, en cambio, su idealización arcádica era imprescindible.

Otra de las claves de la novela se halla, curiosamente, en la elección de Madrid para el desarrollo de la primera parte de la narración, porque no es casual, como anticipaba, ya que *La Gitanilla* es la única novela del volumen que sucede en la Corte. No se trata, en efecto, de una elección aleatoria, porque confluyen en ella diversos elementos fundamentales de tiempo y espacio novelescos profundamente imbricados con el entorno histórico del momento y de la ciudad. La relación entre Madrid y los gitanos había sido muy conflictiva desde antiguo, antes incluso de que fuera capital de España. Una de las más importantes pragmáticas contra los gitanos había sido la madrileña del 4 de marzo de 1544, enormemente severa con ellos, pues además de expulsarlos de la ciudad, los condenaba a que no entraran más „en estos reinos, so pena de cien azotes y destierro perpetuo la primera vez; cortarles

⁶ “*Novelas ejemplares*”, en *Suma cervantina*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 81-118; y, en concreto, p. 95.

las orejas y sesenta días en cadena la segunda; y cautivos toda la vida la tercera”.⁷ Sin embargo, lo más interesante del caso es que precisamente por las fechas en que se sitúa la acción novelesca, esto es, hacia 1610, la villa de Madrid vuelve a legislar con dureza contra los gitanos. En 1609, en concreto, ordena que salgan de la urbe todos los gitanos que hay en ella y se alejen, no menos de 20 leguas, a lugares de Castilla la Vieja. La orden se reitera en 1610, 1611 y 1613. Amezúa, curiosamente, que es quien nos aporta estos jugosos datos, concluye de ellos, equivocadamente, que: „el escenario de *La Gitanilla* no debió de haberse puesto en Madrid. Esto prueba el poco valor que debe darse a tales elementos eruditos y el menos caso que hizo Cervantes de ellos al componer sus *Novelas*”.⁸ Sus prejuicios positivistas le traicionan una vez más, porque los datos que aporta prueban, al contrario, por qué *La Gitanilla* es la primera novela del volumen y por qué, claro está, sitúa su acción inicial en Madrid. Las precisiones cronológicas de esta novela, también insólitas, nos ayudarán a demostrarlo, pues como dice la vieja gitana que pasa por ser abuela de Preciosa, había robado a la niña en Madrid el „día de la Ascensión del Señor, a las ocho de la mañana, del año de mil y quinientos y noventa y cinco”, apenas recién nacida, y la heroína tiene, al acabar el relato, 15 años, lo que nos sitúa exactamente en el año de 1610, es decir, en plena efervescencia madrileña antigitana, cuando abundaban sobremanera pragmáticas contra los de esa raza. Cervantes, que probablemente escribió la novela por esas fechas, cuando vivía de nuevo en Madrid, la puso al frente de su colección con plena conciencia de lo que hacía, precisamente porque seguían saliendo disposiciones legales madrileñas contra la gitanería, para acentuar su defensa de la libertad contra el determinismo del ambiente.

En el momento más casticista y hostil de la Corte, sale a la luz pública en ella un volumen cuya primera novela sucede allí, en Madrid, se denomina, para que no haya dudas, *La Gitanilla*, e incluso se permite el lujo de idealizar un tanto la vida de los gitanos. En ese preciso momento, no cabe duda de que el impacto debió ser considerable para los lectores madrileños de la novela, que esperarían cualquier cosa menos una idealización de los gitanos. Aparte del hipotético aumento de las ventas, la vinculación de los gitanos con los pastores de la égloga suponía un reto literario de considerable magnitud, dada la realidad tremendamente hostil contra la gitanería. Un desafío novelesco del que Cervantes era consciente; buscado por él en términos de enfrentamiento con el entorno, a fin de que sus lectores pudieran ver cómo se verosimilizaba en la novela un caso que sería imposible en la realidad, cómo, por decirlo con sus propias palabras del *Viaje del Parnaso*, se mostraba „con propiedad un desatino” enorme, consistente en que una gitana,

⁷ Apud Amezúa, p. 7, n1.

⁸ Cervantes creador, p. 9.

Preciosa, fuera el modelo de gracia, hermosura, discreción y honestidad que la novela ofrecía a sus lectores, hasta el punto de que un caballero auténtico, noble y rico, se enamorase de ella y aceptase convertirse en gitano y vivir con y como ellos para merecerla. Era el mundo al revés. Era ir contra las leyes de la lógica, de la retórica, de la realidad y del contexto histórico. Nada tiene de extraño que Cervantes, orgulloso de su saber literario, seguro de su calidad novelesca, situara *La Gitanilla* a la cabeza de sus *Novelas ejemplares*.

Se han señalado distintas fuentes literarias para el personaje de Preciosa, ya desde el *Libro de Apolonio*, aunque no parece probable que nuestro novelista conociera a la Tarsiana de dicha obra medieval. Más relaciones puede haber entre la gitana cervantina y la Truhanilla de la patraña XI de *El patrañuelo* (1567) de Timoneda. Asimismo, se han rastreado los precedentes de „la denuncia mentirosa” de la Carducha en las tradiciones escritas y orales de España e Italia,⁹ sin que se pueda establecer ninguna vinculación evidente con las *Novelle* (1552) de Ortensio Lando, aunque sí, como demostrara Bataillon, con una añeja tradición milagrosa atribuida a Santiago y al camino de Compostela, que Cervantes, seguramente, conoció a través del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* (1548), de Pedro de Medina, localizada en Stº Domingo de la Calzada, como han señalado Amezúa y Avallé-Arce. Éste cervantista, en fin, ha insistido en el carácter folklórico no sólo de este episodio de la Carducha, sino de todo el entramado de la novela, a partir ya del robo de Preciosa y de la anagnórisis final, aunque ha dejado claro que la impar asimilación creadora cervantina hace que el folklore pierda sus funciones en beneficio de las narrativas. Por último, también podría relacionarse la novela con la ya apuntada peripecia biográfica de María de Cervantes, hermana del padre de nuestro novelista, sobre todo por lo que se refiere a las relaciones del duque del Infantado con la gitana.

La composición de la novela, por otra parte, sigue un camino muy peculiar, dado que comienza con una afirmación, a modo de sentencia, conforme a la cual los gitanos son ladrones: „nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte”. Prosigue con un ejemplo que confirma la sentencia: „una, pues, desta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crió una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso nombre Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías y modos de embelecocos y trazas de

⁹ Vid. M. Bataillon, „La denuncia mentirosa en *La Gitanilla*”, en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 256-259; Celina Sabor de Cortázar, „La denuncia mentirosa en Cervantes y en Ortensio Lando”, en *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Moríñigo*, Madrid, 1971, pp. 119-130; y J. B. Avallé-Arce, „Introducción” a su ed. de las *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 25-28.

hurtar". Y sin embargo, cuando aparece Preciosa desaparece en ella el vicio gitano de hurtar, que brilla sólo por su ausencia: Preciosa es hermosa, discreta, honesta y, lo más chocante, no roba nunca. Cervantes ha dado comienzo a su novela, por tanto, de manera contradictoria y sorprendente, con el objeto de declarar la guerra a la retórica determinista de su época y de su literatura, clave de géneros enteros, como la novela picaresca. A partir de este comienzo, no cabe duda acerca del carácter antideterminista y antirretórico que preside la estructura y el sentido de la novela. De este modo, el caso de Preciosa, absolutamente excepcional, se enfrenta con las leyes de la Retórica áurea y pone en solfa el determinismo del medio ambiente, de la educación, e incluso el de la misma naturaleza física, pues dice el texto que: „ni los soles, ni los aires. ni todas las inclemencias del cielo, a quien más que otras gentes están sujetos los gitanos, pudieron deslustrar su rostro ni curtir las manos". El prodigio está servido. El desafío literario de Cervantes, también. Otra cosa es cómo se muestra „con propiedad" - en palabras del autor -, cómo se verosimiliza tan peregrino y admirable caso; cómo se sale triunfante del reto, en fin.

El novelista ha resaltado intencionadamente el carácter excepcional de la gitanilla. Pero, ¿cómo se hace verosímil un personaje tan extraordinario? Dándole dimensión pública, por una parte, para que diversos personajes corroboren su excepcionalidad, y por otra, al mismo tiempo, otorgando la palabra a Preciosa, con el objeto de que el propio lector quede deslumbrado por ella. La inversión del mundo comienza a parecer normal por obra de los comentarios de varios personajes anónimos, que asisten a los bailes, danzas y cantos de Preciosa, a partir del momento en que luce sus artes ante la iglesia madrileña de Santa María, el día de Santa Ana. Ya antes de empezar, un "rumor encarecía la belleza y donaire de la gitanilla", y el narrador dice que „allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla". Después de cantar el romance, „unos decían: ¡Dios te bendiga la muchacha!; otros: ¡Lástima es que esta mozuela sea gitana! En verdad, en verdad, que merecía ser hija de un gran señor" (antes había dicho que: „la crianza tosca en que se criaba no descubría en ella sino ser nacida de mayores prendas que de gitana"). Al acabar las fiestas de Santa Ana, „quedó Preciosa algo cansada, pero tan celebrada de hermosa, y de aguda y de discreta y de bailadora, que a corrillos se hablaba dello en toda la Corte". Quince días más tarde, vuelve a reiterarse el acrecentamiento de su fama en la madrileña calle de Toledo, donde vuelve a repetirse la honestidad de sus bailes y a celebrarse su rechazo de las coplas deshonestas, al igual que sucede ante los caballeros, donde se añade un nuevo rasgo excepcional: la gitanilla sabe leer y escribir, frente a la mayor parte de sus congéneres. Todos alaban de nuevo la virtud más apreciada por un barroco en la mujer, la discreción: „Admirados quedaron los que oían a la gitanilla, así de su discreción como del donaire con que hablaba". De este modo, Cervantes va acentuando y verosimilizando en prodigio, gradualmente,

dosificando los elementos de admiración cada vez mayores, para que resulte aceptable su maravilloso personaje. De hecho es ahora, ya en casa del teniente, cuando sabemos, por boca de su mujer, doña Clara, que la gitanilla, nuevo pasmo, tiene el cabello rubio y los ojos verdes: „¡Éste sí que se puede decir cabello de oro! ¡Éstos sí que son ojos de esmeraldas!”. La excepcionalidad es tanta, que incluso la gitana vieja que la ha criado se admira de su agudeza: „no hables más - le dice -, que has hablado mucho, y sabes más de lo que yo te he enseñado”.

Este magnífico proceso novelesco de conjunción entre lo admirable y lo verosímil, y más si tenemos en cuenta que Preciosa tiene apenas quince años, culmina cuando don Juan de Cárcamo, un caballero, hijo de otro, rico mayorazgo, le declara su amor. Este hecho, si nos olvidáramos por un momento del espléndido proceso verosimilizador comentado, resultaría increíble; sin embargo, en virtud de él, no disuena apenas. Aunque la sorpresa se intensifica aún más cuando leemos que la gitana no acepta sin más tal declaración, e incluso pone condiciones a su noble enamorado: „Si quisiéredes ser mi esposo, yo lo seré vuestra - le dice -, pero han de preceder muchas condiciones y averiguaciones [...] habéis de dejar la casa de vuestros padres [...], y, tomando el traje de gitano, habéis de cursar dos años en nuestras escuelas, en el cual tiempo me satisfaré yo de vuestra condición, y vos de la mía...” Otra vez el mundo al revés: a principios del siglo XVII, en un ambiente completamente hostil contra los gitanos, y por las fechas en que Madrid los expulsa, ¿una gitana se atreve a poner condiciones a un caballero rico? ¿Es el aristócrata quien debe merecer y ganarse el amor de una gitana? ¿Cómo es posible aceptar esto, para un lector de la época? Y en cambio, desde dentro de la narración, el peregrino caso no choca demasiado, gracias a que ya el lector, a estas alturas del relato, ha aceptado la excepcional maravilla y está ganado para su causa. De hecho, el amor del noble sirve para corroborar el prodigio, para confirmar la inversión verosímil de lo que, usualmente, hubiera sido imposible en la realidad del momento. Don Juan de Cárcamo, no sólo acepta las condiciones impuestas por Preciosa, sino que incluso es él quien tiene celos de la gitanilla, con quien „ha de andar siempre la libertad desenfadada”. Ella domina por completo la situación, y triunfa desde el principio, a pesar de su abismal inferioridad social. La gitana vieja que pasa por ser su abuela vuelve a pasmarse, no obstante haber sido su maestra: „Satanás tienes en tu pecho, muchacha [...]: ¡mira que dices cosas que no las diría un colegial de Salamanca! Tú sabes de amor, tú sabes de celos, tú de confianzas: ¿cómo es esto?, que me tienes loca, y te estoy escuchando como a una persona espiritada, que habla latín sin saberlo”. Al joven caballero enamorado, obviamente, le sucede lo mismo: „pasmóse el mozo a las razones de Preciosa, y púsose como embelesado”.

No es raro que a todo el cervantismo, desde Amezúa, por lo menos, le haya cautivado el personaje de la gitanilla. „Preciosa - decía el ilustre crítico - es [...] una

creación, en su sexo, sin igual en toda su obra literaria. Nada le falta [...]: inteligencia, discreción, ingenio, prudencia, honestidad, limpieza, gracias del espíritu que se derraman en un cuerpo joven, bello y gentil".¹⁰ De la misma opinión es Avalor-Arce: „Preciosa se nos aparece como la más cautivadora y lograda de sus creaciones femeninas".¹¹ Y así es, en efecto. Sobre todo porque, a diferencia de otros protagonistas femeninos de Cervantes, su discreción no depende únicamente de las descripciones o comentarios del narrador, ni se manifiesta en un discurso, „sino en el curso de un diálogo natural e ingenioso y a través de varias intervenciones, seguidas de las de sus interlocutores y subrayadas por acciones".¹² De hecho, toma la palabra en numerosas ocasiones, para que el lector compruebe directa y frecuentemente, sin intermediación alguna, los alcances de su discreta inteligencia. Después del narrador, cuya voz ocupa un 43% del total del relato, quien más interviene es Preciosa, centro de la novela por su presencia y por su acento, que escuchamos un 19%, sin contar los 285 versos. Por tanto, „su protagonismo se realza porque su participación la convierte en el personaje que más permanece en la escena narrativa de Cervantes".¹³ Y lo hace, además, de manera gradual y progresiva, pues sus actuaciones, „una vez informados sobre su belleza, honestidad, talento, etc., se desarrollan a través de escenas cada vez más complejas".¹⁴ como son las que tienen lugar en casa del teniente y en la de don Juan de Cárcamo.

El proceso verosimilizador de esta maravilla alcanza su culminación cuando las gitanas van a casa del caballero enamorado de Preciosa, gracias a la sabiduría artística con que Cervantes maneja los espacios. La escena es harto significativa de las diferencias sociales que separan a la gitanilla de don Juan de Cárcamo, ya que comienza con las gitanas *abajo* y los caballeros (el padre de don Juan, éste y otros) *arriba*, en el balcón, como debe ser, conforme al lugar que unos y otros ocupan en la jerarquía social. La diferencia de altura realza la diferencia de clases. Sin embargo, a continuación, Preciosa sube y se sitúa en el mismo nivel que los caballeros, donde vuelve a triunfar con su gracia y su ingenio y a despertar los celos de su enamorado, que se desmaya a consecuencia del soneto del paje - ¿un caballero celoso de una gitana? -. A partir de ese momento, la nivelación es

¹⁰ Op. cit., p. 14.

¹¹ "Introducción" a su ed. de las *NE*, p. 21.

¹² Como dice Julio Rodríguez-Luis, *Novedad y ejemplo de las "Novelas" de Cervantes*, Madrid, Porrúa, 1980, vol. I, p. 112.

¹³ En palabras de José Romera Castillo, "De cómo Cervantes y Antonio de Solís construyeron sus *Gitanillas*. (Notas sobre la intervención de los actores)", en *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas ejemplares"*, Madrid, Univ. Complutense, 1983, pp. 145-158; en concreto, p. 152. Don Juan de Cárcamo interviene un 11%, Clemente lo hace un 7%, y la gitana vieja, en fin, ocupa un 4%.

¹⁴ En *atinado* juicio de J. Rodríguez-Luis, Op. cit., p. 113.

verdaderamente espacial, y también social, pues la gitana y el noble se ubican en el mismo plano. Después, Andrés Caballero, con nuevo nombre y nueva personalidad, *baja* y comienza a vivir como un gitano y entre los de esa raza; y lo hace porque, previamente, la gitana ha subido de espacio y de clase, merced a sus extraordinarias virtudes. Uno baja, pues, y la otra sube. La igualación espacial corrobora la nivelación social: el juego metafórico con los espacios acentúa la situación verdaderamente nivelada de los dos amantes.¹⁵

En este punto, la novela da un giro y comienza su segunda parte. Hasta aquí, pues, se ha desarrollado la primera, claramente antirretórica y antideterminista, toda ella ubicada en Madrid, centrada en su geografía urbana, narrativamente estática en el entorno de la Corte. Una primera parte perfectamente definida y configurada, que da cima a la verosimilización del admirable caso de la gitanilla y del no menos sorprendente amor del caballero por ella; o lo que es lo mismo, que traza el planteamiento de la acción y la presentación de los personajes principales con mano maestra, pues nada disuena a pesar del carácter extraordinario de tan peregrino caso. Por ello es la parte más importante y también la más extensa, ya que ocupa casi la mitad de la novela, dado que su función narrativa es la más difícil y compleja. Consumado el primer acto, acabado el planteamiento, por decirlo en términos dramáticos, se inicia el conflicto.¹⁶

Y lo hace de modo harto distinto, puesto que don Juan de Cárcamo cambia de identidad, así como de vida y costumbres, y se transforma en Andrés Caballero. A partir de ahora, y a diferencia de la estática parte anterior, todo es un viaje, conforme a las pautas habituales de la novela áurea, que lleva a los gitanos a las cercanías de Toledo, primero, a Extremadura, después, camino de Sevilla, y luego, dando un giro hacia el este, a través de La Mancha, culmina en el reino de Murcia. Junto al dinamismo del viaje, la trama da cauce a diversos elementos costumbristas de la vida gitana, al tiempo que nos permite conocer mejor a Andrés, de quien sabíamos pocas cosas, y a quien vemos ahora destacar en todo tipo de ejercicios y habilidades sobre los mismo gitanos, maestros en tales artes, así como sostener sus virtudes intachables, su honestidad y su nobleza, a pesar del adverso medio en el que se mueve. La acción narrativa abandona, por tanto, el ambiente urbano y se desarrolla siempre en el campo, en comunión con la naturaleza, que adquiere características bucólicas para servir de marco adecuado al cometido fundamental de esta parte, que desarrolla, como sabemos, la prueba del amor de

¹⁵ En general, sobre los diferentes espacios de la novela, vid. Letizia Bianchi, "Sul linguaggio spaziale di *La Gitanilla*", en *Strumenti critici*, 32/33 (1977), pp. 260-283.

¹⁶ Coincido, en buena medida, con J. Rodríguez-Luis, para quien, asimismo, "concluye lo que podríamos llamar la primera parte de la novela, si atendemos a la presentación de los personajes principales, que queda completa aquí, y también al curso espacial, que deja Madrid, una vez que Andrés ingresa en el campamento gitano", *Novedad...*, p. 123.

Andrés por Preciosa, centro del relato. La idealización pastoril da, en efecto, espacio adecuado a los merecimientos amorosos del caballero por la gitana, así como a la concorde réplica sentimental de ésta. La libertad absoluta que ofrece el ámbito de la naturaleza permite ahora que el amor se exprese con plena autenticidad, lejos de las ataduras convencionales de carácter sociomoral que comportaba el marco urbano anterior. La nivelación, en fin, con la que concluía la primera parte, se desarrolla ahora con todo su esplendor, gracias al espacio campestre idealizado.

La dura prueba amorosa discurre por una vía despejada, sin otros obstáculos que los inherentes a la dureza del aprendizaje entre los gitanos, hasta que aparece, de manera inesperada, Clemente, el paje que parecía estar enamorado de Preciosa en Madrid, el poeta que le escribía poemas de amor. Andrés, que en este mundo revesado en que nos encontramos es quien debe ganar y merecer a Preciosa, y tiene siempre algunos celillos a causa de su inseguridad, los acentúa enormemente ahora, a pesar de que la discreta e inteligente gitana, al darse cuenta, procura tranquilizarle y evitar cualquier desenvoltura involuntaria. El misterio que envuelve la llegada nocturna de Clemente, por el monte, fuera del camino real, así como la falsedad de su explicación, inmediatamente detectada por Andrés, reavivan sus celos y dan una cierta conflictividad a la bucólica prueba. Pero se trata de una pista falsa, de un índice de expectación que únicamente sirve para crear tensión, pero sin consecuencias verdaderas, pues resulta que Clemente no va tras los pasos de Preciosa, como cree Andrés, sino que huye de la justicia madrileña, a causa de un lance de amor y honor que había causado la muerte de sus rivales.

Con todo, la tensión dramática existe, con el fin de intensificar una experiencia sentimental que, sin ella, podía resultar demasiado sosa y anodina, a causa de su carencia de peligros. Su idealización arcádica se enfrenta así con la realidad de los celos y la desconfianza, sin perder un ápice de su autenticidad. Por ello reaparece Clemente, que también ha mudado su nombre, pues en verdad se llama Sancho. Por eso, y para cumplir una función novelesca todavía más importante, que sustenta definitivamente la verosimilitud del texto.

Con la llegada del paje-poeta, Preciosa también está algo inquieta, y no sólo porque piensa que es el amor quien le mueve („que como había don Joanes en el mundo, y que se mudaban en Andreses, así podía haber don Sanchos que se mudasen en otros nombres”), sino también, y particularmente, porque cree que Clemente puede afeár „a Andrés la bajeza de su intento” amoroso y aconsejarle sobre „cuán mal le está perseverar en este estado”, convertido en gitano y tras los pasos de una gitana, siendo él un noble y rico caballero. Y es que Clemente, en efecto, piensa que los hechos de don Juan de Cárcamo son fruto de una pasajera e inexplicable pasión juvenil. Sin embargo, tras dialogar con la excepcional gitanilla y comprobar „su discreción, su honestidad y su agudeza [...] en Clemente halló

disculpa la intención de Andrés, que aún hasta entonces no la había hallado, juzgando más a mocedad que a cordura su arrojada determinación". Ésta es su misión narrativa fundamental, en consecuencia: la de reafirmar la verosimilitud del admirable y peregrino caso, la de corroborar que el increíble sacrificio amoroso de un caballero que se convierte en gitano para merecer el amor de una gitana no es una locura ni un disparate, sino una prueba justificada plenamente por los méritos extraordinarios de la singular gitana.¹⁷

El verdadero conflicto surge poco después, ya cerca de Murcia, cuando la Carducha se prenda de Andrés. Cervantes equilibra así la balanza narrativa, demasiado inclinada hacia Preciosa y sus méritos, para que el caballero ejerza su protagonismo y sea tan deseado por las mujeres como ella por los hombres, para que Andrés ocupe el centro del relato y contrapese su desequilibrio secundario anterior. La pasión es tan poderosa, que origina un denuncia falsa y crea problemas muy graves, a diferencia de Clemente con la gitana. La Carducha, para retener al fingido gitano, introduce algunas de sus joyas entre las alhajas de Andrés, y a continuación le acusa de robo. Una vez comprobado, un sobrino del alcalde abofetea al caballero, quien, dada su condición real de noble, le quita su espada y se la envaina en el cuerpo, dándole la muerte. A consecuencia de ello, interviene la justicia, es apresado y conducido a Murcia.

En este momento de máxima tensión, en pleno clímax, concluye el viaje, bien que forzadamente, y, al mismo tiempo, acaba la segunda parte de la novela. La peripecia vuelve a cambiar de espacio y a situarse otra vez en un ambiente urbano, ubicado ahora en la ciudad de Murcia. El estatismo no sólo retorna, sino que se acentúa, y el espacio, igualmente, se cierra todavía mucho más que en la primera parte, pues apenas sale de la casa del Corregidor y de la cárcel. Clemente desaparece, los gitanos, o han huido, o están presos, al igual que Andrés, y Preciosa queda en los aposentos del Corregidor. Así, con esta nueva situación, se inicia la tercera y última parte de la novela, que simplemente da cauce al desenlace feliz del suceso. La reducción espacial a un marco íntimo y familiar se justifica plenamente, pues resulta que Preciosa no es una gitana, sino „doña Constanza de Azevedo y Meneses", la hija del Corregidor de Murcia, don Fernando de Azevedo, y de doña Giomar de Meneses, su esposa. La vieja gitana confiesa su robo y ofrece pruebas de que la gitanilla es el fruto de tan ilustre pareja, se produce la anagnórisis, el Corregidor saca a Andrés de la prisión y todo acaba en feliz boda.

¹⁷ Algunos estudiosos, como J. Casaldueiro, perciben algo más en este episodio: "Ni nos explicamos -- dice-- bien el comportamiento de Preciosa ni el del Paje [...] Junto al amor de Preciosa por Andrés, ¿no cabe una inconfesada inclinación hacia el Paje, cuya indole, precisamente por inconfesada, ignora Preciosa?" (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1969, p. 64). Yo no creo que haya nada de esto.

Hay que advertir, por si cayéramos en la tentación de pensar que Cervantes defiende una postura aristocrática, dado el origen noble de la extraordinaria gitanilla, que no es así, puesto que en todo momento Preciosa actúa y vive como gitana, y sólo como gitana, por muy excepcional que sea. El reconocimiento final de su nobleza es el premio a sus muchas virtudes, así como a los merecimientos de Andrés. El desenlace de la novela se limita, por tanto, a dar la sanción social y literaria definitiva a la nivelación que ya antes el amor había consolidado, con independencia del linaje de los dos amantes, en un marco natural y bucólico, ajeno a la sociedad. Se trata, en suma, de la justicia poética, norma literaria que preside casi siempre la conclusión de las obras barrocas, y que premia a los personajes que se lo merecen, a los que, por su amor, han sido capaces de superar los numerosos obstáculos que opone la vida, sin renunciar al ejercicio de la virtud. Incluso la vieja gitana es perdonada, en un ambiente tan dichoso, a pesar de haber robado a la niña, porque tiene, al menos, el valor de decirlo al final, y de hacerlo sin que nadie la presione, por voluntad propia, para ayudar a la que pasa por ser su nieta. Con el objeto de que el final feliz sea completo, también se arrepiente la Carducha, confiesa su culpa, y es asimismo perdonada, porque los yerros de amor, ya se sabe, son dignos de perdón. Esta confesión permite, además, despejar todas las dudas legales que se cernían sobre la inocencia de Andrés. No obstante, el Corregidor ya le había puesto en libertad antes de que se produjese esta confesión, lo que confirma que la justicia literaria se antepone a la justicia legal, y que priman, en todo caso, los méritos reales del galán sobre las falaces apariencias legales. Por lo demás, como era un caballero de verdad, tenía el deber de vengar la deshonra que le habían infringido, y así lo hizo.

Con todo, hay en esta apoteosis final de la novela una transformación muy significativa y radical, que es la de Preciosa. Andrés no cambia, porque es y ha sido siempre noble, y ya antes de recuperar su identidad de caballero, antes de llamarse otra vez don Juan de Cárcamo, actúa como tal y da muerte, por defender su honor, al sobrino del alcalde. Sí modifica mucho su personalidad Preciosa, a diferencia, desde el momento en que pasa a ser doña Constanza de Azevedo. Inmediatamente antes del reconocimiento familiar, cuando todavía era Preciosa, expresaba su opinión e intercedía ante la corregidora por Andrés, a quien declaraba amar "tierna y honestamente" como a su esposo, aunque todavía no lo era. Después de la anagnórisis, en cambio, Constanza no vuelve a manifestar su amor con libertad, y dice siempre no tener otra voluntad que la de sus padres, mostrándose completamente obediente a sus dictados. Su inteligencia le permite saber que liberarán a Andrés y le casarán con él, pero no expresa sus sentimientos ni declara lo que le dicta su voluntad. Ha modificado radicalmente su carácter. Ella, que había sostenido siempre su libertad de sentimientos frente al amor de Andrés y, lo que es más significativo, frente a las leyes de los gitanos, que se la habían dado por mujer,

se transforma en un modelo de dama obediente y sumisa. Ella, el mayor símbolo de libertad femenina de la obra de Cervantes, al lado de la Marcela quijotesca, se somete a sus padres y abandona su independencia anterior. Su libertad se ha transformado en obediencia a sus padres. ¿Por qué? Es el comportamiento que se espera de una mujer ejemplar para el matrimonio cristiano, que también será, como pedían las normas de la época, obediente y fiel con su marido. Un lógico y justo final para los merecimientos de don Juan de Cárcamo y para los contemporáneos de Cervantes. La renuncia a la libertad de antaño resalta por contraste. Bien es verdad que ya no es necesaria, porque nada amenaza su honestidad ni su decisión, ni tiene por qué rebelarse contra normas bárbaras e injustas, como las de los gitanos. Es cierto. Ya todo es diferente, fácil y dichoso. Ya no hay obstáculos. Pero la libertad desaparece, y nos deja un regusto de insatisfacción, por más que una mujer libre y desenvuelta, capaz de mantener su honestidad en el más adverso de los ambientes gracias a esa misma independencia de su voluntad, no sea buena, en cambio, para casada. El matrimonio cristiano impone sus normas. Como ya señalara Bataillon, Cervantes heredó la tradición humanista del matrimonio cristiano, ampliamente representada por obras que van desde *De institutione femineae christianae* (1524), de Luis Vives, hasta *La perfecta casada* de fray Luis de León, o los *Coloquios matrimoniales* de Pedro Luján, pasando por *Encomium matrimonii* (1517) e *Institutio christiani matrimonii* (1526), de Erasmo. No obstante, a don Miguel no le interesaba nada la perspectiva estrictamente religiosa ni teológica del tema, sino su enfoque social, moral y, sobre todo, literario, en la medida en que el matrimonio podía constituirse en la justa recompensa de los amores que lo merecieran, como sucede en numerosas obras suyas. „Sigue en esto una ley de la comedia y de la novela: ley cuyo sentido no es misterioso. El amor de dos seres jóvenes acaba por triunfar: ha vencido los obstáculos que le oponían la familia, la sociedad o el destino. Pero triunfa en el matrimonio, con el consentimiento más o menos espontáneo de los padres, y para fundar una nueva familia”.¹⁸

La Gitanilla, en opinión de Forcione, está más cerca del modelo erasmista, con el que guarda estrecha relación el proceso entero de formación del matrimonio ideal que sigue esta novela, desde el "noviazgo", desde la prueba amorosa libre y sin ataduras, hasta la boda final. Sin embargo, y con independencia de que las raíces se encuentren en un humanista o en varios, dado que las concomitancias entre todos ellos son muy abundantes, lo más interesante del asunto, al lado de las apuntadas modificaciones de carácter que sufre Preciosa, se halla en las

¹⁸ M. Bataillon, "Cervantes y el matrimonio cristiano", en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, p. 253.

connotaciones simbólicas y poéticas que la enriquecen, desde una óptica matrimonial.

Si observamos que el primer romance que canta la peculiar gitana trata sobre Santa Ana, la patrona de Madrid, „árbol preciosísimo / que tardó en dar fruto”, pues fue tardío, en efecto, el de su hija, la Virgen María; y nos damos cuenta de que el romance que sigue, el que empieza „Salió a misa de parida / la mayor reina de Europa”, se centra, asimismo, en el ofrecimiento que hizo la reina Margarita, la mujer de Felipe III, de su hijo, el futuro Felipe IV, en julio de 1605, comenzaremos a vislumbrar las vinculaciones simbólicas del tema matrimonial de la novela. Porque, de este modo, ya desde el principio, los dos poemas interrelacionados configuran una suerte de emblema o divisa de la narración, que, a la manera barroca, vaticina lo que sucederá. Se establecen relaciones obvias entre los dos modelos del matrimonio cristiano que poetizan, entre Santa Ana y la reina Margarita, entre San Joaquín y el rey Felipe III, y, claro está, entre sus hijos, la Virgen y Felipe IV. La interrelación entre los dos romances nos sitúa en el punto más alto del emblema cristiano, puesto que se trata de dos modelos arquetípicos, el divino y el real, lo que realza metafóricamente la perfección matrimonial sobre la que se proyectan los hechos argumentales de la novela. Este elevadísimo arco conmemorativo que inaugura la entrada de Preciosa en Madrid con su simbólica empresa matrimonial, preside la narración desde sus inicios, y „prefigura la celebración festiva de su propio matrimonio y la promesa de abundantes frutos en la conclusión del relato”.¹⁹

Finalmente, por tanto, una gitana encarna el máximo símbolo matrimonial de la España áurea, dado que es comparada con la propia Virgen, con la reina de España, y con el mundo supraceleste de las esferas platónico-pitagóricas (en el canto amebeo de Andrés y Clemente, cuando aparece éste inesperadamente). No hay mayor ennoblecimiento posible, pues se trata de Dios mismo, por una parte; del "vicedios", como llamaba Lope de Vega al rey, por otra; y del cielo de la filosofía neoplatónica, en tercer lugar; esto es, de lo más elevado del cielo cristiano, del mundo supraceleste pagano, y del suelo. Pero se trata de una gitana, no lo olvidemos, por más que cuando se va a casar haya dejado de serlo. ¿Hay mayor encumbramiento y, por ende, mayor desafío literario al entorno? ¿Es posible verosimilizar un prodigio más admirable? Habrá que esperar, si acaso, al final del volumen, al *Coloquio de los perros*, para que así suceda, en coherencia del cierre con la apertura de las *Novelas ejemplares*.²⁰

¹⁹ Por decirlo con palabras de Alban K. Forcione, de quien proceden estas ideas, en *Cervantes and The Humanist Vision: A Study of Four "Exemplary Novels"* Princeton University Press, 1982, pp. 93-223; en concreto, p. 137.

²⁰ Vid. A. Rey Hazas, "Género y estructura del *Coloquio de los perros*, o "Cómo se hace una novela", en *Lenguaje, ideología y organización textual en Las Novelas Ejemplares*, Madrid, Univ.

La otra divisa barroca de la novela es Madrid, cuya presencia va mucho más allá de la utilización concreta que hace la narración de su espacio geográfico, no obstante su importancia, ya que el madrileñismo prosigue aun después de que la acción abandone las murallas de la Corte. Y ello se debe a que todos los personajes centrales de la narración son madrileños: don Juan de Cárcamo-Andrés Caballero, que vive en la villa con su padre; don Sancho-Clemente, que sirve allí de paje a un señor; y de Madrid es incluso la propia Preciosa-doña Constanza de Azevedo, pues allí fue robada por la vieja gitana, recién nacida. Todos los personajes positivos, por tanto, son capitalinos, y aunque la trama finaliza lejos de la Corte, todo tiene lugar entre madrileños y se soluciona gracias a ellos, pues se da la coincidencia añadida de que también lo es el progenitor de Preciosa, el Corregidor de Murcia, que soluciona definitivamente el conflicto, al tiempo que el padre de Andrés acaba de ser nombrado Corregidor de Cartagena, justo al lado, para mayor relevancia espacial, y para que el futuro del matrimonio ofrezca aún más garantías de solidez. Tantas coincidencias no pueden ser fruto de la casualidad, obviamente, y sugieren un madrileñismo auténtico, el más verdadero posible para un escritor - que, al fin y a la postre, era madrileño, aunque nunca ejerció de tal -, el que se hace signo de identidad en sus personajes principales y ocupa buena parte del tiempo y del espacio narrativos, el que incide, en fin, directa y favorablemente, en el planteamiento y en el desenlace feliz de la novela que abre el camino de las *Ejemplares*. Por ello creo poder afirmar sin temor a equivocarme que *La Gitanilla* es el homenaje novelesco cervantino a Madrid.

Los personajes principales no sólo son madrileños, sino también caballeros "de hábito", de los de la cruz al pecho (que enseña don Juan a Preciosa con suma prudencia), caballeros de órdenes militares; unos de la orden de Santiago, como don Juan de Cárcamo y su padre, don Francisco; y el otro de la orden de Calatrava, don Fernando de Azevedo, padre de la heroína, con lo cual resulta que Preciosa-Constanza es hija de un caballero, y se enamora y contrae matrimonio con otro caballero. De nuevo son demasiadas coincidencias para ser azarosas; y de nuevo implican una indudable visión positiva de este grupo social de la nobleza española, dado que todos los personajes centrales de la novela son caballeros, por lo que toda la peripecia acaece, al fin y al cabo, entre ellos.

Hay quien piensa, sin embargo, que Cervantes ofrece aquí una visión negativa y decadente de este grupo nobiliario, así como de los gitanos, con quienes los compara en el mismo plano.²¹ Yo no creo que los gitanos sean pastores de la égloga en decadencia, "obligados a vivir en un clima social distinto", pero mucho menos que los caballeros sean anacrónicos y ostentosos recuerdos de un lejano

Complutense, 1983, pp. 119-143; y "*Novelas ejemplares*", en *Cervantes* (vv. aa.), Alcalá de Henares, 1995, pp. 173-209.

²¹ Me refiero a G. Güntert, art. cit.

pasado mítico, desde el momento en que la novela refleja su pujante actualidad, mediante el ascenso de los padres de ambos héroes, los dos corregidores. Literariamente, desde dentro de la novela, no es aceptable un planteamiento de esta índole, pues caballero es también don Juan y de origen caballeresco, en última instancia, Preciosa, los dos puntales de los valores más auténticos, nobles y virtuosos del relato, protagonistas de „la única relación verdadera” - según dice este crítico -, lo que implica, se vea como se vea, una valoración positiva del grupo social al que pertenecen, lejos de toda „equidistancia” entre gitanos y caballeros. Desde fuera de la narración, asimismo, no hay razón alguna para suponer inactualidad de los caballeros, porque su estado era ansiado por todos los que estaban debajo de él, como se harta de mostrar la novela picaresca o el propio *Quijote*. Pero aún es más disparatada la nivelación social de gitanos y caballeros, tan inadecuada e inexistente dentro como absurda fuera de los márgenes del relato. Basta con que el discreto lector recuerde un instante las opiniones habituales sobre los gitanos de los contemporáneos de Cervantes, o de éste en el *Coloquio de los perros*.

Como dice Rodríguez-Luis, *La Gitanilla* es „el ejemplo más notable de Novela de un personaje”, porque „todos los incidentes de la intriga se originan en la presencia de la protagonista o contribuyen a realzarla”.²² Preciosa es, en efecto, como aseguran todos los estudiosos, el centro incuestionable del relato. Ya hemos visto su carácter medular, así como buena parte de sus rasgos más destacados, pero todavía nos quedan algunos merecedores de comentario.

La compleja riqueza del prodigio que es Preciosa alcanza una dimensión ideal extraordinaria gracias a la imbricación en su seno de los elementos más poéticos de la tradición literaria y folklórica relacionados con el matrimonio. Ya Casaldueiro anotó la influencia de *La perfecta casada*, de fray Luis de León, en buena prueba de la conjunción temática y poética apuntada. El texto luisiano que aportó no deja lugar a dudas: „Y así - dice fray Luis -, la primera loa que da a la buena mujer es decir de ella que es cosa rara, que es lo mismo que llamarla *preciosa* [...]; el hombre que acertare con mujer de valor [...] rico y dichoso [...] ha hallado una *perla* oriental, o un diamante finísimo, o una esmeralda, u otra alguna *piedra preciosa*”.²³ El nombre de la heroína, su personalidad ejemplar, así como las diversas ocasiones en que el texto la denomina „joya”, avalan la identificación entre Preciosa y una joya inestimable, una piedra preciosa sin igual, o un prodigio irrepetible. Simultáneamente, su relación con la poesía, bien a través de sus cantos y bailes, o bien como objeto de escritura poética, ya se trate de los sonetos del paje, o ya del canto amebeo que le dedican él y Andrés, añaden un elemento más a la

²² *Ejemplo y lección*, p. 140.

²³ J. Casaldueiro, *Sentido y forma*, p. 74.

identificación y acaban por extenderla también a la poesía misma: Preciosa-joya-poesía. Las palabras que le dirige el paje cuando le da el segundo soneto son reveladoras, pues permiten ver en la gitanilla ilustre un símbolo de la poesía: „Hase de usar de la poesía - dice - como de una *joya preciosísima*, cuyo dueño no la trae cada día, ni la muestra a todas gentes [...] La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican”. Parece, en efecto, un retrato de Preciosa, más que de la poesía,²⁴ dada la semejanza de rasgos y palabras que definen a una y otra doncellas, prácticamente iguales. Nada hay de extraño en ello, puesto que en ninguna de las otras novelas ejemplares hay tantos versos como en *La Gitanilla*, en consonancia con la singularidad magnífica de su protagonista, merecedora de tal identificación poética, y con el ámbito idealizado de esta novela, que comporta una necesaria carga de lirismo, a causa de su dimensión bucólica y pastoril.

Hay, además, elementos idealizadores emparentables incluso con la tradición bíblica, dado que las repetidas veces que se la denomina *joya* y su nombre, Preciosa, no sólo la emparentan con la poesía, sino que también „recuerdan la parábola del *tesoro escondido en el campo*, y de la *perla de gran precio*, para cuya obtención el mercader vendió todas sus posesiones (*Mateo*, XIII, 44)”.²⁵ Con todo, la idealización poética de la excepcional gitana, perfecto correlato de su comparación divino-soberana con Santa Ana y la reina Margarita, que alcanza al mundo de la armonía neoplatónica de las esferas, gracias al canto amebeo de Andrés y Clemente, no agota todas las facetas de su rica personalidad. Porque lo cierto es que, junto a la idealización, aparecen notas de evidente realismo que la humanizan en su justa medida.

Ya Amezúa vio en *La Gitanilla* „una nota[...] excepcional y muy rara en Cervantes, que no hallaremos en el resto de sus *Novelas* [...] La inclusión de ciertos pasajes maliciosos, picantes y equívocos”.²⁶ Inclusión que corresponde hacer casi siempre, además, a Preciosa, lo que confirma las facetas de su carácter que se alejan de toda idealización. Así sucede, por ejemplo, con el romance que dedica „a la señora teniente”, a quien le dice cosas como las siguientes: „Riñes mucho y comes poco: / algo celosita andas; / que es juguetón el tiniente, / y quiere arrimar la vara./ [...] / Guárdate de las *caídas*, / principalmente de *espaldas*, / que suelen ser peligrosas / en las principales damas”. Donde no hay duda acerca del significado

²⁴ Vid, a propósito, K. L. Selig, “Concerning the Structure of Cervantes’ *La Gitanilla*”, *Romanistisches Jahrbuch*, XIII (1962), pp. 373-276; y, sobre todo, G. Güntert, “*La Gitanilla* y la poética de Cervantes”, *BRAE*, LII (1972), pp. 107-134.

²⁵ Como ha visto P. Dunn, art. cit., p. 96.

²⁶ *Cervantes creador*, vol. II, p. 31.

erótico de la „vara” del teniente o de la posición „de espaldas” de su mujer. Pero no se trata sólo de alusiones eróticas, más o menos insinuantes, sino también de críticas directas contra la corrupción de los diferentes ministros del aparato judicial o administrativo de la monarquía española. De hecho, nada más acabar el romance citado, dice al teniente: „Coheche vuesa merced, señor tiniente; coheche y tendrá dineros, y no haga usos nuevos, que morirá de hambre. Mire, señor: por ahí he oído decir (y, aunque moza, entiendo que no son buenos dichos) que de los oficios se ha de sacar dineros para pagar las condenaciones de las residencias, y para pretender otros cargos”. Donde la sagaz gitanilla anima al ministro de la justicia expresamente a que se corrompa, y, lo que es más duro aún, a que „no haga usos nuevos”, dando por sentado que la honradez brilla por su ausencia y que lo habitual, al contrario, es la corrupción generalizada.

La protagonista de la novela es a la vez poesía ideal y prosa realista, ejemplar pero de carne y hueso, como los demás personajes de su narración, en perfecta armonía con ella. Y es así, porque uno de sus rasgos más característico es la desenvoltura, „que le da esa gracia tan humana - como advirtió Casaldueiro²⁷ - y al mismo tiempo [...] establece una nueva relación entre el hombre y la mujer, que se basa en la [...] confianza”, pues, aunque no llega a la deshonestidad, puede confundirse con ella, como dice Camila, por ejemplo, en *El curioso impertinente*, por lo que mantiene en vilo a su enamorado, tan presto a los celos como a la confianza. Este desenfado de Preciosa, en el límite de la desvergüenza y de la independencia, va indisolublemente unido a su libertad esencial, como le explica a Andrés: „sepa que conmigo ha de andar siempre la libertad desenfadada, sin que la ahogue ni turbe la pesadumbre de los celos; y entienda que no la tomaré tan demasiada, que no se eche de ver desde bien lejos que llega mi honestidad a mi desenvoltura”. Preciosa es desenvuelta porque es libre y no acepta ni las imposiciones de la convención social ni las leyes de sus congéneres: „Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos”. La defensa de su libertad, clara y rotunda, es muy llamativa, pues la hace el personaje menos indicado, una gitana, en el momento menos apropiado para hacerlo, a principios del siglo XVII, rodeada de un ambiente adverso, acosada por peligros y asechanzas de toda índole, sobre las que se impone siempre su voluntad individual. Contra el determinismo social y moral, contra las presiones del dinero o de la jerarquía social, contra el destino mismo, Preciosa opone su voluntad libre, pues, como les dice a Andrés y a Clemente, „yo pienso fabricarme / mi suerte y ventura buena”. Demostrando, de paso, una conciencia

²⁷ J. Casaldueiro, *Sentido y forma*, p. 76.

evidente de que cada uno se hace su destino con su voluntad, como los sitiados de *La Numancia*, o como el mismo don Quijote, a contrapelo de las circunstancias, tal y como hacen siempre los más destacados personajes cervantinos, en cuya galería de honor se encuentra con pleno derecho, junto a la Marcela quijotesca.

La considerable cantidad de novedades que esta narración aporta a la historia de la novela explican bien su ubicación a la cabeza del volumen: su pasmosa verosimilización del prodigio, su desafío al entorno adverso, su antirretoricismo, su reto a las leyes de la lógica y de la sociedad, su antideterminismo, su defensa de la libertad del personaje, en fin, implican una ruptura de los cánones novelescos de la época, en virtud de un nuevo concepto, mucho más próximo a la llamada novela moderna.

No obstante, se pueden rastrear sus orígenes en los géneros narrativos contemporáneos, para medir mejor el alcance de sus novedades. El comienzo de la novela, con la constatación sentenciosa de que todos los gitanos son ladrones, unido a las expectativas que los lectores coetáneos esperarían sobre los gitanos, le parece a Avalle-Arce que: „sólo podía apuntar la novelita hacia el género picaresco. Mi sentir es que para el lector del siglo XVII *La Gitanilla* tiene arranque de novela picaresca”.²⁸ Ciertamente, si tomamos en consideración el juicio de los contemporáneos, el ambiente gitanesco sería para ellos muy similar al picaresco. Pero sólo el ambiente. Porque la novela picaresca seguía unas pautas constructivas muy diferentes, radicalmente opuestas a las que sigue Cervantes en este relato. Desde el punto de vista estructural, *La Gitanilla* es una novela antipicaresca, porque en el género del *Lazarillo*, al contrario que aquí, siempre se confirma el determinismo de una herencia y un ambiente abyectos, que es lo primero que el pícaro narra autobiográficamente. De modo que, en mi opinión, se trata de un comienzo ambientalmente próximo a la picaresca, pero morfológicamente opuesto, lo que marca ya la pauta de originalidad, de nuevo concepto novelesco que la caracteriza.

A continuación, dice Avalle que la novela da un giro radical, a causa del amor, ajeno a la materia picaresca, ya se trate del amor ambiguo de Clemente, del amor-pasión de la Carducha, o del amor puro de la pareja protagonista. En consecuencia: „Cervantes, al comienzo de *La Gitanilla* nos propone una novela picaresca, para muy poco después, y con elegante esguince, ponernos ante los ojos una acabada novela amorosa, en la cual resuenan decididos ecos del *omnia vincit Amor* virgiliano”.²⁹ No obstante, el sentido de peregrinación amorosa que tiene el viaje de Andrés y Preciosa con los gitanos, encaminado al matrimonio cristiano, sometido a diversas y duras pruebas, dentro de la más absoluta castidad, pues viven

²⁸ Op. cit., p. 22.

²⁹ Ibid., p. 23.

como si fueran hermanos, al igual que Periandro y Auristela en el *Persiles*, nos lleva a la novela bizantina. *La Gitanilla*, en suma, según Avalor: „apunta a dos posibilidades novelísticas distintas (picaresca, bizantina), antes de plasmar en una tercera, que es una imbricación de la vieja sentimental y de la nueva novela bizantina, que he llamado novela amorosa, a falta de mejor denominación”.³⁰ Así enunciada, se puede aceptar la formulación del ilustre cervantista. Pero la cuestión genérica es más compleja, porque „novelas amorosas” eran, en mayor o menor medida, todas las que en otra ocasión he denominado „idealistas”,³¹ esto es, las pastoriles, sentimentales, caballerescas, moriscas y bizantinas, por no mencionar las cortesanas. El término, por tanto, carece de perfiles nítidos, desde la óptica del Siglo de Oro. A ésta, además, le sobran resonancias pastoriles y bucólicas, como hemos dicho, aun dentro del ambiente picaresco de los gitanos, para que resalte más su complejidad genérica. La prueba de amor, además, tiene algo de caballeresco, en las proximidades siempre de la bizantina, así como de novela cortesana, porque el amor empieza y acaba en ámbitos urbanos contemporáneos, aunque se consolida en la naturaleza. Podríamos hablar, por tanto, de peregrinación bucólico-bizantina situado entre dos hitos cortesanos, más o menos próximos a la picaresca. Pero tampoco sería adecuado, porque lo cierto es que todas estas tradiciones se ven directamente alteradas desde el momento en que se trata del amor de un caballero por una gitana, o lo que es lo mismo, de la fusión de dos mundos radicalmente opuestos. En consecuencia, según creo, nos encontramos con una novela que tiene elementos dispares procedentes de la novela pastoril y de la bizantina, sobre todo, y en mucho menor medida de la picaresca, de la caballeresca y de la cortesana, aunque no se atiene nunca a los dictados de ninguno de esos géneros, a los que utiliza para dar dimensión de idealismo o de realismo, según le conviene a sus distintos lances narrativos, en pos de una nueva y diferente manera de novelar que nos lleva directamente hacia la concepción moderna de la misma. De hecho, su poética de la libertad no encaja bien con ninguno de los géneros citados, ajenos todos a ella y sometidos a las exigencias de la Retórica y de sus peculiares convenciones narrativas, porque *La Gitanilla* es, a la vez, picaresca y antipicaresca, pastoril y antipastoril, con elementos bizantinos abundantes, y, en menor medida, caballeresco-cortesanos, introducidos todos en un contexto completamente distinto del suyo habitual. Y todo con el objeto de fundir caballeros y gitanos, la realidad y el idealismo, la aventura y el prosaísmo, el amor puro y las alusiones eróticas, la utopía y la sociedad, el sueño y la crítica, e incluso la libertad y su renuncia postrera. La riqueza de vida auténtica, compleja y múltiple, no asimilable a patrones preestablecidos, sobresale así por encima de todo, incluso de

³⁰ Ibid., p. 24.

³¹ A. Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105.

la realidad misma, que se ve sometida a leyes literarias capaces de imponerle la verosimilización de un extraordinario prodigio, inadmisibile desde ella sola. Cervantes, orgulloso de su propia maestría de escritor, ufano por los méritos estéticos de su creación, y por la novedad générica que ostentaba, la situó de triunfal arco de entrada su impar volumen, compuesto por doce ensayos novelescos igualmente originales y novedosos. Nada tiene de extraño, por tanto, que así lo hiciera.

László Vasas

Tópica y el *Quijote*

El *topos*, según las definiciones, es un motivo o la configuración estable de varios motivos que son usados con cierta frecuencia por los escritores y, sobre todo, por los oradores que necesitan materiales genéricos, de hallazgo fácil. La tónica es el código de estas formas estereotipadas, temas consagrados, enunciaciones convencionales. Aunque formas vacías, los *topoi* han sido utilizados por todos los grandes escritores, que han sabido revitalizarlos. La teoría de tónicos era un área donde convergían las tres disciplinas del „trivium” medieval, por esto el término *topos* (o *locus*) estaba imbuido de ambigüedad ya en la cultura clásica.¹

„El *topos* posee un contenido fijo, independiente del contexto. [...] Son fragmentos arrancables (prueba de su fuerte reificación), movilizables, transportables: son los elementos de una combinatoria sintagmática”.² Barthes habla de tres definiciones sucesivas o, al menos, tres orientaciones del término. La tónica es - o ha sido -: 1. un método que según Aristóteles „nos pone en condiciones, ante cualquier tema propuesto, de ofrecer conclusiones sacadas de razones verosímiles”,³ 2. es, además, una red de formas vacías, donde „los argumentos se esconden, están ocultos en regiones, en profundidades, en estratos de donde hay que extraerlos, despertarlos; la tónica es una partera de lo „latente”: es una forma que articula contenidos y produce así fragmentos de sentido, unidades inteligibles”,⁴ 3. y la tónica es una reserva: „los lugares son, en principio, formas vacías; pero estas formas mostraron muy pronto una tendencia a llenarse siempre de la misma manera, a apoderarse de contenidos, primero contingentes, luego repetidos, reificados. La tónica se transformó en una reserva de estereotipos, de temas consagrados, de fragmentos enteros que se incluían obligatoriamente en el tratamiento de cualquier tema”.⁵

Un *topos* entendido como „combinación conocida y estereotipada de diversos elementos de la fábula en el nivel de la historia”⁶ es una forma general de intertextualidad. No se liga a un autor, a una obra, a una época, ni siquiera a un género particular. Los temas o motivos convencionales que los oradores y también

¹ Eugene Vance, *From Topic to Tale*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1987, p.41.

² R. Barthes, *Retórica antigua*, Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1974, pp. 58-59.

³ *Ibidem*, p. 56.

⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁵ *Ibidem*, p. 57.

⁶ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 104.

los poetas utilizaban como recursos en la elaboración de discursos o poemas, se habían consolidado como clichés retóricos y argumentales y han pasado de la literatura grecolatina a las literaturas posteriores, conservando su contenido original o, más frecuentemente, sufriendo alteraciones continuas por épocas, áreas, autores. Según el alcance de su movilidad podríamos distinguir entre diferentes clases de *topoi*: los que son universales, o los que se limitan a una época o área geográfica, o bien, a un solo autor (*topos* personal), o una obra concreta (*topos* intratextual).

Es importante detectar y reconocer estos *topoi* para demostrar un aspecto más de la técnica narrativa del autor, y también para demostrar la relación entre experiencia e intención, lectura y relectura, escritura y reescritura. La narrativa depende de premisas lógicas, esto es una evidencia. El autor no sólo explota el fondo tópico de la lógica narrativa, sino también a menudo tiende a transgredir relaciones probables (hasta la contrariedad) de manera que llama la atención sobre ellas, para restaurarlas después. En muchas obras maestras (p. ej. en el *Lazarillo*) son pocas las invenciones, las ideas temáticas originales, pero sí es relevante resaltar la forma de redactar, organizar en el texto los contenidos de gran número de motivos y también de *topoi*, no sólo los retóricos del prólogo, sino también los *topoi* argumentales y las formas tópicas socioculturales para la estructuración de la autobiografía del narrador protagonista. En general, es importante el reconocimiento y la localización correcta de un *topos*, pues así se abre camino hacia nuevas posibilidades interpretativas en un fondo intertextual. En cambio, el hecho de no reconocerlo puede llevar a graves errores: tomar por original alguna idea del autor, mientras que el único objetivo del análisis, en muchos casos, debería ser la forma y la función del *topos* para la secuencia narrativa.

No es suficiente sólo „catalogar” los elementos, sus combinaciones y repeticiones, sino el análisis de su función contextual será relevante para cualquier obra literaria. La tarea en este orden de investigación es, pues, detectar y aislar el *topos*, examinar su función contextual en sus dos coordenadas: horizontal y vertical, es decir, sincrónica y diacrónicamente. No siempre es fácil el aislamiento, pues muchas veces un *topos* se integra en un argumento de orden superior: p. ej. el *topos* del buen hidalgo puede formar parte del código del honor estamental; o el *topos* de conservar hechos y dichos de grandes personajes lleva al motivo de la fama que perdura, que es principio básico de la honra; el *topos* del *locus amoenus* implica la añoranza de la edad dorada, que a su vez es componente de un motivo más general: la vuelta a la naturaleza.

En la literatura universal el *Quijote* se canonizó como arquetipo de la novela paródica. Se ha hablado muchísimo sobre las estrategias paródicas que el autor sigue. Este texto es una urdidumbre de elementos, en cierto sentido, una armoniosa y equilibrada mezcla de lo imaginado, inventado y experimentado; o en otras palabras, lectura, escritura y reescritura serían los aspectos de intertextualidad

que merecen y han merecido más atención.

Para examinar la práctica textual de la parodia, se sigue la delimitación metodológica entre los siguientes aspectos que han de examinarse: 1. „Pre-texto”, entendiendo bajo este nombre las diferentes manifestaciones textuales que pueden ser demostradas como orígenes (fuentes) de la reescritura. 2. Posibles marcas metadiscursivas que ayudan a reconocer el código paródico. 3. Las diferentes estrategias que sigue el autor al transformar el „pre-texto”. En este dominio merecen especial atención algunas modalidades de procedimientos retóricos clásicos (hipérbole, resumen autotextual, condensación, inversión, deformación grotesca), así como formas del humor, ironía y autoironía, anacronismos, etc. 4. Efecto pragmático en su doble dimensión: a) *ethos* paródico vinculado a la actitud hacia el „pre-texto”; b) *ethos* satírico que se manifiesta en la actitud hacia el contexto (extratextual).

Entre los niveles de la práctica textual de la parodia nos interesa ahora, en primer lugar, el primero: precisamente el „pre-texto”. No es difícil delimitar la amplia gama de textos originadores: obras concretas, estilo propio de un autor, convenciones genéricas, etc. Pero, más allá de estos, tenemos una serie de „pre-textos”, una intertextualidad general que puede ser un *topos*, aunque sea muchas veces la forma vacía que se transmite y recibe su pleno contenido en el contexto en que aparece. Estos elementos móviles como „pre-textos” ampliamente conocidos y fácilmente identificables son especialmente aptos para todo tipo de transformación, reescritura con fines paródicos. Así, fácilmente reconocemos una serie de *topoi* culturales y sociales (generales, universales o personales) en el texto del *Quijote*.

Sin alargarme más en aspectos teoréticos, en este lugar quisiera destacar, como ilustración de lo anteriormente dicho, unos tópicos socioculturales, sin poder analizar aquí sistemáticamente todos los aspectos de la práctica textual arriba enumerados. Entiendo por tópicos socioculturales todas aquellas expresiones y signos de naturaleza semiótica que remiten a fórmulas o clichés estereotipados, por constituir, a veces, „lugares comunes” dentro de la escala de valores de una determinada cultura. Con estos ejemplos de tópicos socioculturales en sus distintas variantes cualitativas podemos conocer un poco más de cerca a la figura de Cervantes, hombre carne y hueso, y a Cervantes, hombre escritor. El autor se nos revela como un hombre de su tiempo, puesto que tiene opinión de lemas sociales propios de la época, como son p. ej.: la limpieza de sangre; la verdadera hidalguía; el buen amo; oposición arquetípica entre amo y criado; relaciones sociales; el tratamiento de tipos desheredados de la sociedad como la viuda y el huérfano; la oposición moro-cristiano; el „menosprecio de Corte y alabanza de Aldea”; el tópico de armas y letras, etc. Son, por lo demás, tópicos fecundos en las letras hispánicas bajo diferentes formas.

- *Topos* de las armas y las letras, o también se suele emplear „pluma y espada”:

„El tópico *sapientia et fortitudo* pasó al Renacimiento, adoptando la forma de tratado sobre los ideales cortesanos”.⁷ Curtius destaca la alta estimación del ideal de las armas y letras („pluma y espada”). „El debate o cuestión de las armas y letras que late ya en la más recóndita Edad Media - recordemos el *Diálogo de Elena y María*, o textos de don Juan Manuel - se corona en el pleno Renacimiento delineando el tipo humano que concentre, con plena armonía, las dos actividades”, resume así Guillermo Díaz-Plaja⁸ el contenido de este *topos* en la historia social de España. En el fondo de estos ideales, se encuentran dos modelos: el griego - Alejandro, discípulo de Aristóteles -; y el romano - César -, actor y autor de su historia. «Si „en las cosas graves y peligrosas de la guerra la verdadera espuela es la gloria”, ésta precisa de las letras para perpetuarse».⁹

Curtius constata que en ningún lugar y en ninguna época se ha realizado con tanto esplendor la fusión de la vida artística con la vida guerrera como en la España del Siglo de Oro. Baste recordar a Garcilaso („tomando ora la espada, ora la pluma” - *égloga* II), a Cervantes, a Lope, a Calderón (muchos son en el teatro los jóvenes de noble familia que cambian la vida de estudiantes por la de soldados, la pluma por la espada, o que toman „por gusto las armas / por pasatiempo las letras”. El hecho de que el ideal de las armas y las letras encuentre en España tan alta estimación explica, para muchos, la gloria del Imperio español.

Esta misma oposición tópica aparece reiteradamente en el *Quijote*, aunque con cierta inconsecuencia o incoherencia. En su famoso discurso „que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y letras”¹⁰, don Quijote concede a las armas el predominio sobre las letras („Quítense de delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas, que les diré, y sean quien se fueren, que no saben lo que dicen [...]”); en otra parte del libro el protagonista habla de las armas y las letras como de dos caminos de idéntico valor para alcanzar honra y riqueza („Dos caminos hay, hijas, por donde pueden ir los hombres y llegar a ser ricos y honrados: el uno es el de las letras ; el otro el de las armas. Yo tengo más armas que letras [...]”;¹¹ o „para llegar a la inaccesible cumbre del templo de la Fama, no tiene que hacer otra cosa sino dejar a una parte la senda de la poesía, algo

⁷ E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1955, p. 257.

⁸ G. Díaz-Plaja, *España en su literatura*, Biblioteca Básica Salvat, Barcelona, 1969, pp. 76-77.

⁹ *Ibidem*, el autor cita del *Cortegiano* de Castiglione.

¹⁰ *Don Quijote*, I, 37-38.

¹¹ *Don Quijote*, II, 6.

estrecha, y tomar la estrechísima de la andante caballería [...]”¹²; Además, es punto destacado entre los consejos que dio don Quijote a Sancho Panza antes de que fuese a gobernar la insula: „Vos, Sancho, iréis vestido parte de letrado y parte de capitán, porque en la insula que os doy tanto son menester las armas como las letras y la letras como las armas [...]”¹³; incluso el concepto nuevo de interés económico se refleja en el coloquio entre don Quijote y un autor: „yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo; que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama”.¹⁴

- *Topos* de la verdadera nobleza y *topos* del buen amo:

Este *topos* es uno de los más antiguos y fecundos en nuestra civilización y ha tenido diferentes formas de acuerdo con las transformaciones político-sociales. Sería difícil enumerar los lugares bíblicos que directa o indirectamente se refieren al orden natural que la divina providencia impone para la jerarquización estamental de la humanidad. La imagen del buen amo es espejo nostálgico del señor que se personifica en tópicos bíblicos y que abarcan todos los niveles y órdenes de las instituciones sociomorales de la humanidad (desde el buen Pastor metafórico hasta los deberes de los patronos con los obreros). El señor hidalgo ocupa su puesto social por la voluntad de Dios, guarda la ley de Dios, no es injusto, defiende a los pobres y a los oprimidos, se ocupa de la instrucción religiosa de sus súbditos, etc. El servidor/súbdito debe: ser sumiso (aun a los amos rigurosos); fiel, útil, complacer en todo a su amo, no defraudarlo, etc. Así vemos al „señor natural” en el Cid: la figura del Campeador es reflejo de los rasgos tópicos que se expresan en la añoranza por un fuerte y justo poder real. Es ésta la imagen que se nos delinea en escrituras de Alfonso X y en las ideas referentes a la monarquía en don Juan Manuel. La nostalgia por este ideal del orden providencial tiene resonancia repetidamente en soliloquios de don Quijote. Para destacar un solo ejemplo: „contrapeso y carga que puso la naturaleza y la costumbre a los señores; duerme el criado y está velando el señor [...] pensando cómo lo ha de sustentar, mejorar y hacer mercedes [...]”.¹⁵

Una versión cualitativa de este *topos* es la fórmula paremiológica de „arrimarse a los buenos”, que en el *Lazarillo* sirve de orientación gnoseológica y moral, aunque de burlesca ambigüedad, de simetría ironizada para la madre y para Lázaro protagonista. Esta misma fórmula se repite en boca de Sancho, con el acostumbrado abuso de refranes que connota una sólida base referencial de época

¹² *Don Quijote*, II, 18.

¹³ *Don Quijote*, II, 42.

¹⁴ *Don Quijote*, II, 52.

¹⁵ *Don Quijote*, II, 20.

para este *topos*: „soy quien júntate a los buenos y serás uno de ellos” y soy yo de aquellos „no con quien naces, sino con quien paces” y de los „quien a buen árbol se arrima, buena sombra lo cobija. Yo me he arrimado a buen señor, y ha muchos meses que ando en su compañía, y he de ser otro como él, Dios queriendo; y viva él y viva yo [...]”.¹⁶ „La sarta de refranes aparece en un contexto irónico y burlesco, pero alude a la vinculación con el código que en la glosa a uno de estos refranes dice en los *Refranes glosados* de 1541, un autor anónimo: „Y el que a honrados hombres se allega toma parte del honor que a ellos es debido”.¹⁷

También las palabras de Lazarillo y su escudero sobre las diferencias entre amos y servicios y el anhelado „oficio real” tienen resonancia cuando don Quijote interroga a un primo: „ más quiero tener por amo y por señor al Rey, y servirlo en la guerra, que no a un pelón en la corte [...]; que eso tiene el servir a los buenos: que del tinelo suelen salir a ser alférez o capitanes [...] o con algún buen entendimiento [...]”,¹⁸ etc.

- El *topos* de immortalizar hechos y hazañas de personajes ilustres:

Conocemos el concepto de „la tercera vida”, que es la vida de la fama, la existencia que perdura después de la muerte. Es un motivo recurrente desde la antigüedad. Baste recordar aquí unos ejemplos solamente: Las *Coplas* de Jorge Manrique (Este vivir perdurable / no se gana con estados / mundanales, / ni con vida deleitable / donde moran los pecados / infernales. / Mas los buenos religiosos / gáñanlos con oraciones / y con llores; / y los caballeros famosos / con trabajos y aflicciones / contra moros.) Esta acción concita, en torno del héroe, un narrador. Cuando don Quijote va a iniciar un combate, solicita a su „cronista” que no olvide registrar su hazaña. El otro tipo del „caballero andante”, Lázaro de Tormes, desvalido de la fortuna, nos cuenta su peripecia vital, ya que no tiene - como el caballero andante -, quién la cuente. Es cronista de sus propias fortunas y adversidades, para que „no se entierren en la sepultura del olvido”.

- El *topos* de la viuda y del huérfano:

El tema de la viuda y del huérfano es uno de los tópicos sociomorales más frecuentes en la Biblia. En el Antiguo Testamento, en muchos lugares, se describe, por ejemplo, la miseria a la que podía reducirse la vida de una viuda. Las leyes morales y religiosas protegían a la mujer viuda de manera especial. También los profetas tuvieron que salir una y otra vez en su defensa. Si la viuda no se resolvía a

¹⁶ *Don Quijote*, II, 32.

¹⁷ Lo cita V. García de la Concha, *Nueva lectura del Lazarillo*, Castalia, Madrid, 1993, p. 222.

¹⁸ *Don Quijote*, II, 24.

practicar la prostitución o a vivir en concubinato, a menudo no le quedaba otro remedio que buscar refugio en el templo. En la época neotestamentaria se pone el acento sobre las responsabilidades de la comunidad. Cuando las viudas de la comunidad cristiana primitiva no tomaban un nuevo marido cristiano y no tenían familia, ellas podían realizar ciertas funciones oficiales, y las socorrían los miembros más pudientes de la comunidad, siempre que ellas satisficieran determinadas exigencias.¹⁹

Al niño que había perdido a su padre se le consideraba, igual que a la viuda, como tipo del desheredado de la vida, sin defensa ni protección. Por esto no se podía subrayar mejor que alguien debía su éxito a su propia capacidad que presentándolo como el hijo de una viuda.²⁰ Todo el mundo debe cuidar a los huérfanos, principalmente si son hijos de un caballero héroe. La madre de Lazarillo le rogaba al ciego que le „tractase bien y mirase” por Lazarillo „como era hijo de un buen hombre” y huérfano. El ciego „respondió que así lo haría y que me recibía no por mozo sino por hijo”. (Resulta que en la primera ocasión, tras haber dejado a su madre, el niño huérfano es brutalmente agredido por el ciego: „diome una gran calabazada en el diablo del toro”.)

Resumiendo: nada más concreta e imperativa ley para el hombre cristiano a moverse a piedad al encontrar un prójimo de estas condiciones. „El favorecer dueñas viudas menoscabadas y doloridas” y „socorrer huérfanos” es un deber moral de altísimo rango para don Quijote.

Finalmente, sólo a modo de título, quisiera mencionar algunos tópicos más que merecerían atención en esta serie de *topoi* arquetípicos:

- La topicidad de semejanza entre teatro y vida humana en el coloquio de don Quijote y Sancho Panza, donde incluso se explicita el carácter tópico: „Brava comparación - dijo Sancho -, aunque no tan nueva que yo no lo haya oído muchas y diversas veces”.²¹

- Los motivos tópicos que se integran en un tema recurrente: es decir, contraposición entre la vida retirada y la cortesana; y la vuelta a la naturaleza.

- Elementos del tópico de la cólera como motivo épico en las aventuras de don Quijote.

- Algunas variantes del *topos* de la Fortuna, p. ej. como „una mujer borracha y antojadiza, y, sobre todo ciega [...]”, según las palabras de Sancho Panza.²²

Lejos de poder agotar el tema, tanto en su dimensión teórica, como su

¹⁹ *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Ed. Herder, Barcelona, 1993, véase el artículo: viuda.

²⁰ *Ibidem*, véase el artículo: huérfano

²¹ *Don Quijote*, II, 12.

²² *Don Quijote*, II, 56.

aplicación a un texto literario concreto, y sólo para terminar, quisiera evocar unas palabras de Eco: „Los *topoi* recogen en su seno un máximo de estereotipación que no está ubicada en el esquema del emisor, sino en el del texto. Los *argumentorum sedes*, como los definió Quintiliano, se presentan ante el receptor como reflejo de los sentimientos de un yo lírico preso de circunstancias emocionales que por lo general son el resultado de la segmentación histórica y social del universo.”²³

²³ U. Eco, *Tratado de semiótica literaria*, Lumen, Barcelona, 1985, p. 447.

Katalin Kulin

Los dos mundos del *Quijote*

No soy experta en cuestiones cervantinas. Tan sólo me atrevo a hablar como una lectora un tanto culta. En esta calidad permítanme que escoja dos distintos modos de aproximación al arte cervantino. La primera sería desde una visión científica de nuestro universo.

Los dos mundos: el de don Quijote y el „real” son incompatibles. La confrontación no se reduce a la del mundo circundante y del protagonista sino también a la de don Quijote y de Alonso Quijano. El misterio del arte cervantino se debe al hecho que sus lectores, aunque todos pertenecemos al mundo real, seguimos buscando justificación para la actitud de don Quijote al ponerla en acuerdo con las ideas de Cervantes y de nuestras experiencias.

Esta empresa parece estar condenada al fracaso inevitable. Los dos mundos tienen leyes distintas. Aplicando una fórmula de una nueva teoría científica, la caología las leyes de uno no son válidas para el otro por tener distintas escalas. La caología, ha descubierto que ciertos fenómenos no obedecen a las leyes newtonianas consideradas como válidas a todo el universo. El normal procedimiento científico califica válida una ley si permite predecir la dirección de un proceso. La validez universal de las leyes fue posible gracias a la reducción de los fenómenos a su forma excluyente de toda complejidad perturbadora. Por ejemplo: al medir la frontera de un país aplican una reducción y no entran a calcular las pequeñas curvas de un litoral. Si las tomaran en consideración o sea aplicaran otra escala en la medición, recibirían un número enormemente distinto para la longitud de la frontera. Un fragmento donde se cambia la escala se llama fractal.

Por supuesto no es mi tarea - ni soy apta para hacer bien tal compendio - hablar sobre la caología. No obstante estoy convencida que una nueva concepción del universo no se queda sin consecuencias sobre la interpretación del arte. Por ello me parece justo buscar en las obras literarias y por lo tanto en el *Quijote* también las huellas de la discontinuidad, la igual validez del orden y del desorden, la fertilidad de este en la creación, la imposibilidad de votar por el determinismo o por el azar, de encontrar la palabra definitiva sobre la verdad. No olvidemos: las leyes dejan de ser válidas si se refieren a fenómenos complejos. ¿Y qué fenómeno podría ser más complejo que la existencia humana?

Tal vez por ello no se resuelve el secreto de don Quijote. En su personalidad muy compleja, que ejemplifica más allá de sí mismo la complejidad



del ser humano, es en vano buscar reglas uniformes. No se pueden negar las inconsecuencias en él: cuando apenas hubo declarado que el asno era un corcel admitió que se trataba de un asno como lo había afirmado Sancho. O bien pretende ser Dulcinea una princesa pero después reconoce que es una campesina. La misma contradicción tenemos en la figura de Sancho que es un simple y un gobernador sabio. También recibimos informaciones contradictorias respecto al aspecto de ellos dos: al comienzo Cervantes habla de las piernas largas de Sancho que después queda caracterizado como bajo o la figura de don Quijote que permitiría imaginarnos un hombre ágil y fuerte deviene un hombre frágil, incapaz de llevar a cabo un duelo victorioso.

Es consabido que las fantasías del protagonista quedan contrabalanceadas con el sentido común de las palabras de los otros personajes de manera que dos mundos se confrontan: el irreal y el real (este, por supuesto, igualmente ficcional) y las leyes de cada cual son distintas. La dimensión del mundo de don Quijote es de otra escala. Nada más natural - según la caología - que dentro de los fractales de la obra que se refieren al mundo quijotesco los fenómenos queden sujetos a distintos cálculos. Pero si las leyes de este fractal se juzgan absurdas según las del mundo „real” es tan sólo la consecuencia de haberse transgredido la frontera del fractal de nuestra escala.

El mismo don Quijote vacila entre los dos fractales. Dice p.ej. en el cap. 67 a Sancho que los tesoros de los caballeros andantes son, como los de los duendes, aparentes y falsos.

Fuera de las discontinuidades en el aspecto físico o en las declaraciones - que se extienden igualmente sobre otros personajes - las tenemos también en los cambios de los nombres, en el tono y léxico del discurso de la misma persona. Operan a modo de fractales los distintos ambientes, como la naturaleza o la urbe, y el comportamiento de los personajes no se adaptan a las pautas que les habían caracterizado previamente, o sea, por atractor extraño (el distinto espacio) entra en nuevo cauce. La discontinuidad es evidente también en el manejo del tiempo: todo lo que acontece no puede realizarse desde la salida de don Quijote un día de los calurosos del mes de julio hasta su llegada a Barcelona la víspera de San Juan. Las dos partes de la novela acusan también cierta discontinuidad. La segunda comienza con una nueva dedicatoria y un nuevo prólogo que ya en sí rompen la plena coherencia de la obra. La discontinuidad equivale a la falta de causalidad. La estructura del *Quijote* consta de fragmentos, episodios que fácilmente podrían conmutarse entre sí sin crear confusión. Los fragmentos pertenecen muchas veces a otro género narrativo. Parece paradójico que Cervantes, que critica la falsa ilusión de los libros de caballería, inserte en su obra un episodio de ambiente pastoril así como casi todo género predilecto de la época dedicado a construir mundos eminentemente imaginarios. De otra parte, hace todo lo posible para contrarrestar

su aire sublime con elementos de la realidad vulgar. De esta mezcla se desprende la contradicción del discurso ora culto ora vulgar.

La unidad se echa también de menos en las declaraciones respecto al narrador de la historia. El que comienza la historia de don Quijote sólo después descubre un manuscrito árabe sobre el mismo tema y necesita aún a otro colaborador - fuera de Cide Hamete -, al traductor que le narre el contenido del manuscrito.

Tantas señas de falta de unidad, o sea, de la continuidad y coherencia sólo pueden ser intencionales y explican la dificultad que tienen los críticos al resolver el mensaje de la novela. Al hablar de la caología yo me propuse subrayar que lo determinado y lo indecible, dos aspectos fundamentales del universo que incluyen el orden y el desorden, posibilitan que el azar ayude reorganizar lo que está a punto de la disipación total. La grandeza del *Quijote* está justamente en validar la misma tendencia, o sea, hacer un todo de todas estas discontinuidades. Cervantes sabe lograr este milagro por tener él la misma experiencia de la vida y de los hombres siendo un pesimista sereno, como lo califica Félix Martínez-Bonati. Una persona así reconoce las contradicciones de la existencia como manifestaciones inevitables de la complejidad. Desprovisto de ilusiones no se había negado la esperanza.

Por ello, veo la necesidad de mirar el *Quijote* partiendo de su carácter éticosocial. La primera es el rol que asume don Quijote. Alasdair MacIntyre buscando un criterio concreto y fidedigno para asentar en qué consiste la moral a base de ejemplos que ofrece la historia de la humanidad, llega a la conclusión que ésta se realiza en el rol que cumple la persona en su comunidad, sea dentro de una familia, entre sus conciudadanos, o dentro de una nación. El rol que ocupa en su círculo restringido o mucho más amplio acusa su responsabilidad. Cada responsabilidad nace de una situación problemática o conflictiva, de algo que no va bien o cuya dificultad se preve.

Nadie podría decir que la época de Cervantes hubiera estado exenta de graves problemas. Vale indicar la ruina del sistema económico español, la pérdida de los mercados, la salida de la materia prima al extranjero, la decadencia de la industria pañera. Iniciativas que querían cambiar esta situación quedaron rechazadas por intereses aparentemente rivales. El Estado español fue incapaz de parar la decadencia. La estructura de la sociedad basada en capas privilegiadas llegó a dividir la nación en dos grupos, frente a la minoría que gozaba de derechos especiales, la mayoría tenía que cargarse de todos los impuestos y soportar las desventajas del sistema feudal tanto más anacrónico que incluía hasta la esclavitud que estaba en flagrante contradicción con el cristianismo.

Al ambiente de inseguridad contribuyó, de una parte, el recelo con el que fueron mirados todos los de origen judío o morisco y los intelectuales, muchas

veces miembros del alto clero con orientación erasmista, posibles víctimas de la Inquisición incansable y de los siempre dispuestos detractores y, de otra parte, la Justicia servicial condenando a galeras por delitos mínimos para asegurar el funcionamiento de esta arma indispensable en los combates navales. Uno de los negocios más fructuosos era apresar a cristianos por los sarracenos en el mar o hasta en la península con la ayuda de los moriscos. La caza de los futuros esclavos o galeotes era el deporte más lucrativo practicado por ingleses, italianos, franceses y españoles.

Al ímpetu heroico que después de la reconquista de Granada seguía estando alentado por las victorias conseguidas sobre los franceses, en Lepanto sobre los turcos, en el Atlántico sobre los corsarios pierde su vigor cuando no se pueden frenar los movimientos de independencia en los Países Bajos, cuando las cosas ya no andaban bien en Francia y sobre todo al ser derrotada la Armada Invencible.

La muerte de Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz cuyo misticismo seguía fomentando la religiosidad que tenía su máximo ejemplo en Felipe II, dado plenamente a sus deberes, abrió una nueva época, bajo Felipe III, que dejó el gobierno de sus Estados en manos de su valido, el conde de Lerma. El general relajamiento hizo perder todo lo que fue construido por los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II. La desesperanza, fruto de las derrotas, llevó consigo una inmoralidad puesto que la época más gloriosa del imperio, los triunfos exteriores no conducían a mitigar la pobreza y la miseria. Comenzaron a menospreciar los antiguos valores y buscaron mejorar la existencia individual, incluso a precio de acciones corruptas.

Cervantes, soldado en la gloriosa batalla de Lepanto, no pudo olvidar el valor de un gesto semejante. Sin embargo, sus experiencias como cautivo y la falta de ayuda que a su parecer hubiera merecido quien había defendido a su patria y al cristianismo le hicieron ver su sociedad depravada, sin ninguna ilusión. Como muchos en esta época - como Tomas Moro en Inglaterra - él también se ideó una utopía y ésta no era el mundo de la caballería, el del rey Artus y sus caballeros, sino la Edad de Oro de la cual le habla a Sancho en el capítulo XI : „dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados” donde no se conocen „el tuyo y el mío” donde, según el pensamiento renacentista, la naturaleza nutrió a la gente con sus frutos abundantes, no había diferencia de rango y todos vivían en paz, no había injusticia, ni engaño sino prevalecía la verdad y la libertad.

Sabiendo que tales condiciones no se pueden restablecer, piensa don Quijote asumir un rol que a su parecer cumplieron los caballeros de la Tabla Redonda hace no demasiados siglos. Era también una manera de luchar por la justicia y la verdad. Los libros de caballería le sirven de modelo porque su empresa era individual, pero no comparte sus ideas basadas en una sociedad aristocrática.

Los héroes de la Tabla Redonda jamás hubieran pensado en igualdad con un campesino. La elección de ser un caballero andante mostró a la vez la responsabilidad de don Quijote e incluyó su inevitable fracaso. Al final de la novela el reconocimiento de su locura previa apunta tal vez al hecho de que don Quijote jamás era un loco en el sentido médico de la palabra, tan sólo un idealista que, según las leyes inexorables de la vida, se había dado de cabezadas contra las paredes. Hay un juego evidente entre sus dos actitudes al comienzo y al final de la novela: se aniquilian y se valorizan mutuamente.

Las aventuras subsecuentes son simétricas sin estar creadas en moldes idénticos. Por lo tanto, es indecible el efecto sujeto a circunstancias casuales, o sea, al azar. Determinación y libertad están presentes en la serie, el desafío tendrá una respuesta cada vez distinta y don Quijote hasta llega a celebrar su victoria como en el caso del barbero. Es el azar mismo que pone delante de él a sus supuestos adversarios y la aventura tiene a veces giros insospechables. El juego entre lo que corresponde y lo que contradice a nuestra expectativa logra crear una unidad y da origen a una sensación difícil de precisar, tal cual es la sensación estética.

El rol que se escoge no está en armonía con su deseo de recuperar la Edad de Oro. La decisión de don Quijote de restablecer una moralidad perdida en la sociedad, sin buscar la ayuda de una comunidad, es fruto también de la importancia atribuida por el Renacimiento al individuo, pero es a la vez un gesto desesperado, un grito de alguien que quiere despertar, amonestar, pero muy a fondo de su alma sabe que el mundo no se fijará. La presencia conjunta de determinismo y libertad cuyos equivalentes en el lenguaje del corazón de Cervantes son resignación y esperanza que se ofrecen en el embalaje divertido y elegante de la ironía en proporciones variables. A la *quijotada* en húngaro corresponde *lucha contra molinos de viento*. Esta expresión, en vez de referirse a una acción insensata, más bien acentúa su inutilidad que no tendrá ningún resultado. Estoy muy contenta que en la empresa de don Quijote lo que nosotros húngaros descubrimos no era la locura del desafiador sino la fría resistencia del adversario, del mundo circundante.

Don Quijote activo – en sus acciones – tiene libertad aun cuando ha de pagar bien caro por sus acciones. El determinismo debido a los atractores extraños (extraños a don Quijote y su visión) contrabalancea la libertad del protagonista, pero no puede impedir una nueva acción. La proporción entre las dos tendencias está del todo cambiada en la segunda parte donde no es don Quijote que en su fantasía transforma la realidad en fenómenos imaginarios, o sea, queda la fuente de *El engaño* (de facto autoengaño) sino *el engaño* viene desde fuera, de parte de Tomás Carrasco, de los duques o don Antonio Moreno. Por lo tanto, el gesto caballeresco de don Quijote para socorrer a la dueña Dolorida no nace de su albedrío por ser un títere en las manos de los duques. Lo que pasa está determinado

desde el primero hasta el último momento. Es tal vez una coincidencia que en el episodio de Maese Pedro se trate de títeres como si fueran una imagen reflejada de don Quijote manejado por todos los que quieren distraerse a sus expensas. Descabezando a las figurillas de la titerera, su subconciencia parece buscar salida a semejante humillación.

La segunda parte se dedica a hacer regresar a don Quijote al mundo „real”, o sea, que renuncie a su papel de insistir en los valores de igualdad, paz, verdad, justicia, libertad como lo había demostrado Heinz-Peter Endress en su libro: *Los ideales de Don Quijote*. A su parecer don Quijote ampliaba el ideal caballeresco de manera que se adaptaba a la idea de la Edad de Oro. En vista de su afirmación la sociedad imaginaria de don Quijote sería aquel fractal de otra escala con sus leyes distintas. No olvidemos que la absurdidad de ésta la asegura un mundo incapaz de conciliar sus ideales y su práctica donde prevalece el determinismo, la resignación, el compromiso, donde los esfuerzos para aproximar la práctica a los ideales no son más que una lucha contra molinos de viento.

Erzsébet Dobos

Criterios del nuevo género literario en el *Coloquio de los perros*

Antes de empezar, conviene hacer una pequeña puntualización referente al título: el título completo de este relato, como viene diciendo el alférez en el *Casamiento engañoso*... de las *Novelas ejemplares* es: „*Coloquio que pasó entre „Cipión” y „Berganza” perros del Hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, a quien comúnmente llaman los Perros de Mahúdes*”. Opté por la variante abreviada por varias razones: también en las *Obras completas*¹ de Cervantes figura esta denominación y no creo equivocarme mucho al opinar que a los lectores de Cervantes nos suena más el título corto, siendo también más idóneo para encabezar una charla.

La tesis que me propongo ilustrar con abundantes ejemplos, en realidad es muy simple y no pretende introducir grandes revelaciones sobre la obra cervantina; tan sólo comentar la impresión que me produjo la atenta lectura de este relato. Al leer y releer los episodios de las *Novelas ejemplares*, en varias páginas me llamaron la atención las finas alusiones de Cervantes, en forma de consejos, reproches o sencillas observaciones, que se referían a los recursos que debía o no debía usar el autor. Desde este punto de vista, el *Coloquio*... parece ser una verdadera síntesis teórica y práctica de lo expuesto también en otros relatos. Es más: no es necesaria una minuciosa pesquisa de las normas recomendadas porque saltan a la vista y nos orientan – me arriesgo a decir, la mayoría de ellas, válidas hasta 500 años después - en la empresa de escribir, dejar testimonio de la época, sociedad, tipos y problemas, presentados en forma amena con el doble fin de documentar y deleitar al lector, contemporáneo o futuro.

Enfocándolo así, el *Coloquio*..., además de una lectura de divertido relato con personajes antropomorfos, y manual para aprendices de literatura, es un riquísimo muestrario de reflexiones éticas, filosóficas lo mismo que reflejo de numerosas experiencias vitales de Cervantes. Dicho de otro modo, nos abre un amplio panorama de la España del siglo XVI, narrado por dos perros, con lo cual ocupa un lugar especial frente a otros cuentos que abundan en gitanillas disfrazadas, asuntos de amor, escaramuzas o batallas en escenarios históricos. En este sentido, es muy moderno: es un relato marcadamente realista en que se plantean pensamientos y problemas reales, careciendo de elementos fabulosos, con

¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras Completas* (O.C.), Madrid, Aguilar, 1958.

excepción de los dos protagonista quienes, por cierto, pronto dejarán de interesarnos como perros hablantes para acaparar nuestro interés en lo profundo de sus diálogos.

También es evidente la intención moralizante, la lección ética que quieren dar a los lectores, demostrando con ejemplos convincentes cómo son las personas y cómo deberían actuar.

A mi modo de ver, en el *Coloquio*... el ideario de Cervantes se expone en tres niveles básicos: en el de razonamiento literario teórico sobre el „nuevo género”, en el de la aproximación a los básicos problemas de todo ser humano para terminar con la presentación de una exhausta visión de la España de la época.

Del prólogo que precede las *Novelas ejemplares* se desprende lo consciente y orgulloso era Cervantes de la novedad que suponían sus relatos:

...que me doy a entender (y es así) que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa [...] que pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran duque de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta...²

Estas palabras introductorias plantean la pregunta: ¿cómo podía tener Cervantes elementos para comparar sus cuentos con los de otros? La explicación está en sus datos biográficos: a lo largo de su vida llena de calamidades y peripecias, el año 1568 dejó una huella definitiva: la de la influencia del arte y riqueza del Renacimiento italiano. Allí conoció el cuento italiano que se destaca especialmente por su brevedad y dramatismo expresado en términos concisos, cortando todo elemento y contorno que carece de importancia desde el punto de vista del mensaje del autor y no sirve sino para adornar y alargar la trama. En el *Coloquio*... Cervantes tiene mucha cautela con la prolijidad de los géneros cultivados hasta entonces como la novela caballeresca y novela pastoril. Se siente más atraído e inspirado en primer lugar, por Bocaccio cuyos cuentos se salen del marco de la mentalidad medieval, se concentran en la presentación de hombres y mujeres de carne y hueso quienes, en vez de poner sus ojos en el otro mundo, viven rebozados de alegría y placeres que les ofrece éste sin sentir culpabilidad por aprovechar lo que se les ofrece. El sentimiento religioso como punto de partida y eje de los relatos cede lugar a otro concepto de vida en que aperecen elementos nuevos y atrevidos como el erotismo y la sátira. Cambia también la temática: el *Decameron* presenta la realidad de Italia, sus protagonistas son figuras cotidianas, más de procedencia humilde que noble, pero en todo caso son seres reales,

² O.C., p. 770.

omitiendo por completo elementos fantásticos e irreales. Cervantes, a su vez, no recurre a cambios tan radicales en todos los aspectos, por ejemplo, el erotismo permanece ausente en la obra cervantina. Otros, en cambio, pasan a formar parte de los recursos cervantinos: es el caso de la sátira, aunque no tan virulenta como la de Bocaccio. Tampoco rompe por completo con la presentación de ciertos tipos tradicionales de la literatura medieval como son las princesas, caballeros, etc., guardando en ese aspecto cierta continuidad con las novelas pastoriles y caballerescas. Además de la influencia italiana tampoco se debe olvidar la de otros precursores del „género nuevo” porque las historias del *Conde Lucanor* y varios capítulos de la novela picaresca tienen muchos puntos en común con las *Novelas ejemplares*.

Cabe destacar, sin embargo, dos características que las hacen singulares e innovadoras, comparándolas con otros escritos y escritores de la época: por una parte, como viene indicándola en el título: la intención moralizante, el deseo del autor que el mensaje de los cuentos sirva de moraleja para los lectores; por otra parte, la novedad consiste en la elección de un elenco de protagonistas: truhanes, gitanos, moros y otros seres marginados, presentados con comprensión y simpatía tras lo cual trasluce (se esconde) la postura y experiencia vital de Cervantes.

Pasemos revista al primer nivel de reflexiones de Cervantes, concerniente a principios a los cuales debe atenerse el autor de cuentos. Aun antes de dar opiniones y consejos, a manera de buen filólogo, Cipión dicta una charla en la que se muestra verdadero teórico en la clasificación de los cuentos:

...Y es que los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabra, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos; y no se te olvide ese advertimiento, para aprovecharte de él en lo que te quede por decir...³

Hemos aludido ya a la sátira como nuevo recurso. Cervantes nos deja muy claro que la sátira es un arma didáctica muy eficaz, incluso dentro de ciertos límites, subrayando que el principio ético nunca permite herir. Tan pronto Berganza opina mal de su amo se autocorriga inmediatamente: „...¡Oh, qué cosas te pudiera decir de aquella jifera dama de mi amo ! Pero habrélas de callar, porque no me tengo por largo y por murmurador...”⁴ A su vez, Cipión añade: „Por haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que

³ O.C., p. 999.

⁴ O.C., p. 1000.

señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a muchos; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto...". En fin, aunque hable de sátira, Cervantes más bien vale de ironía: en vez de juzgar al personaje lo critica de forma comprensiva, reservando siempre la posibilidad de dos interpretaciones.

La crítica a las novelas pastoriles es otro punto cardinal en la nueva manera de escribir relatos. En el *Coloquio...* Cervantes llega a la conclusión de que las novelas pastoriles contradicen a la realidad, lo explica con palabras de Berganza:

....en aquel silencio y soledad de mis siestas, entre otras cosas, consideraba que no debía de ser verdad lo que había oído de contar de la vida de los pastores; a lo menos de aquellos que la dama de mi amo leía en un libro cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios...

...Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores y todos los demás de aquella marina tenían, de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un.

(*Cata al lobo dó va, Juanica, ...*)⁵

Reflejar la realidad o la fantasía - dos posibles opciones de cualquier autor de cualquier época. La toma de posiciones de Cervantes se deduce de este párrafo, pero la define aún más concretamente. Ya nos hemos referido a la intención educativa de las *Novelas ejemplares*, siendo el título al mismo tiempo un paratexto por excelencia. Varias veces se acentúa la ética del autor de textos, pero en ningún párrafo aparece tan diáfananamente como en éste, donde Cipión expresa su satisfacción por el buen fruto que han dado sus lecciones a Berganza: „...Aprovechándote vas, Berganza, de mi aviso; murmura, mira y pasa, y sea tu intención limpia, aunque la lengua no lo parezca...”⁶

Otro nivel u otra lectura de las páginas de las *Novelas ejemplares* permite ver en Cervantes al hombre sabio, experimentado y por lo tanto, forjado por las adversidades de la vida y de firme concepto ético. Firme, sí, pero conforme al diálogo, enseña ambas caras de la medalla, y se muestra comprensivo. Irónico, sí, pero nunca satírico. Pasa revista a los vicios humanos y ejerce de consejero, por no decir de psicólogo, valiéndose de la fábula para exponer sus convicciones. Nos sorprende lo agudo y acertado de sus observaciones que no dejan de perder actualidad, como por ejemplo el episodio de los lobos. Berganza se queja a Cipión porque, al desaparecer las ovejas del rebaño, el amo castigaba a los perros en vez de los pastores, verdaderos ejecutores del crimen. „...Pasméme, quedé suspenso

⁵ O.C., pp. 1000-1001.

⁶ O.C., p. 1001.

cuando vi que los pastores eran los lobos y que despedazaban el ganado los mismos que lo habían de guardar [...]¿Quién podrá remediar esta maldad? ¿Quién será poderoso a dar a entender que la defensa ofende, que los centinelas duermen, que la confianza roba y el que os guarda os mata?...⁷

La respuesta de Cipión, no cabe la menor duda, es fruto de duras experiencias del autor que tampoco ha perdido validez y no perderá nunca: „...Y decías muy bien, Berganza, porque no hay mayor ni más sutil ladrón que el doméstico, y así, mueren muchos más de los confiados que de los recatados; pero el daño está en que es imposible que puedan pasar bien las gentes en el mundo si no se fía y se confía...⁸

En otro episodio el blanco de la crítica lo constituye la vanidad y jactancia de aquellos padres quienes quieren ganar respeto a través del lujo proporcionado para sus hijos: „...es costumbre de Sevilla y aun de las otras ciudades, mostrar su autoridad y riqueza no en sus personas, sino en las de sus hijos...⁹ – actitud evidentemente falsa y nociva como hace constar Cipión.

A propósito de uno de los cambios de amo, Berganza plantea otro tópico eterno y moderno a la vez: cómo nos afectan los cambios de circunstancias, sobre todo si los cambios no son favorables para nosotros. „...¡Ay amigo Cipión, si supiese cuán dura cosa es de sufrir el pasar de un estado felice a un desdichado! Mira: cuando las miserias y desdichas tienen larga corriente y son continuas, o se acaban presto, con la muerte, o la continuación de ellas hace un hábito y costumbre en padecerlas, que suele en su mayor rigor servir de alivio; mas cuando de la suerte desdichada y calamitosa, sin pensarlo y de improviso, se sale a gozar de otra suerte próspera, venturosa y alegre, y de allí a poco se vuelve a padecer la suerte primera y a los primeros trabajos y desdichas, es un dolor tan riguroso que, si no acaba la vida es peor atormentarla más viviendo...¹⁰

A continuación se trata detenidamente la problemática del soborno, lo mucho que pueden las dádivas frente a la lealtad al amo, acabando por vencer ésta última, a mayor satisfacción de Cipión: „...Esto sí, Berganza, quiero que pase por filosofía porque son razones que consisten en buena verdad y en buen entendimiento...¹¹

El *Coloquio*... puede ser interpretado como guía moral de Cervantes. Los fenómenos, tipos y situaciones presentados no están ligados a un país específico sino adquieren un valor general. Mediante las aventuras acaecidas a un gran número de personajes como el alguacil, el escribano, los ladrones y rufianes, las

⁷ O.C., p. 1002.

⁸ O.C., p. 1002.

⁹ O.C., p. 1004.

¹⁰ O.C., p. 1005.

¹¹ O.C., p. 1007.

hechiceras, la historia del perro Montiel nacido de Camacha (único elemento de conjuro), se nos abre el mundo lleno de defectos humanos que se presenta en doble enfoque. Berganza, a su vez, relata y comenta copiosamente las anécdotas; es Cipión quien pone las cosas en su sitio y evalúa con prudencia tanto el contenido como el estilo de su interlocutor.

El *Coloquio...* es una visión interesantísima de la España de Cervantes. No será una exageración afirmar que no hay capa social que quede al margen de sus agudas observaciones, convirtiéndolo en un verdadero documento sociológico.

Los gitanos, por ejemplo, son un tema favorecido y nos tropezamos con gitanillas idealizadas o disfrazadas en otras páginas de las *Novelas ejemplares*. Sin embargo, la forma y el modo en que se plantea el „tema gitano” en el *Coloquio* es completamente nuevo, inusual, casi científico y sin duda, de valor sociológico: „...¿Ves la multitud de que hay de ellos esparcida por España? Pues todos se conocen y tienen noticias los unos de los otros, y trasiegan y trasponen los hurtos de éstos en aquéllos y los de aquéllos en éstos. Dan obediencia mejor que a su rey a uno que llaman Conde, al cual, y a todos los que él suceden...”¹² Y sigue una descripción minuciosa y exacta de la vida y hábitos de los gitanos, casi diríamos objetiva, entretejida con cierta simpatía.

Muy distinta es la evaluación de los moros. Los frecuentes cambios de amo de Berganza lo llevan a dar con un morisco y esta experiencia le hace hablar con un odio inhabitual, extraño y ajeno a Cervantes: „...y como no había allí altercar sobre tanto más cuanto al salario, fué cosa fácil hallar el morisco criado a quien mandar y yo amo a quien servir. Estuve con él más de un mes, no por el gusto de la vida que tenía, sino por el que me daba saber la de mi amo, y por ella de todos cuantos moriscos viven en España. ¡Oh, cuántas y cuáles cosas te pudiera decir, Cipión amigo, de esta morisca canalla, si no temiera no poderlas dar fin en dos semanas! [...] todo su intento es acuñar y guardar dinero acuñado, y para conseguirle trabajan y no comen; en entrando el real en su poder, como no sea sencillo, le condenan a cárcel perpetua y a oscuridad eterna; de modo que ganando siempre y gastando nunca, llegan y amontonan la mayor cantidad de dinero que hay en España...”¹³ Resulta curiosa esta indignación y rabia desenfrenada que apenas logra calmar el buen Cipión.

No sería completo el panorama sin mencionar a los poetas, autores de comedias, compañías y directores. Como es de esperar, el poeta – amo de Berganza – es un pobre muerto de hambre con grandes aspiraciones y poca suerte, con la eterna preocupación de tener libros inéditos en ausencia de buen mecenas: „...Cómo y no será razón que me queje ... que habiendo guardado yo lo que Horacio manda

¹² O.C., p. 1020.

¹³ O.C., p. 1020.

en su Poética, que no salga a la luz la obra que después de compuesta [...] no hallo un príncipe a quien dirigirme? Príncipe digo, que sea inteligente, liberal y magnánimo. ¡Mísera edad y depravado siglo el nuestro!...".¹⁴

Tampoco sale ganando como autor de comedias por incomprensión del público: en el auditorio, una vez a solas „...con mucha paciencia, aunque algo torcido el rostro, tomó su comedia y encerrándosela en el seno, medio murmurando, dijo: „No es bien echar margaritas a los puercos...".¹⁵ La amargura de la imagen y gesto del desengaño son tan evidentes que hasta Cipión evita moraleja. Los casos presentados no requieren que se les añadan comentarios.

Cervantes, fiel a su propósito indicado en el título del tomo, remata el coloquio con una moraleja universal, muy práctico y útil que no ha perdido actualidad. Berganza se queja de los palos recibidos del corregidor porque se le ocurrió dar consejos. Cipión le regaña y explica que „...nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fué admitido, ni el pobre humilde ha de tener presunción de aconsejar a los grandes...".¹⁶ Atenerse a las reglas y normas que establece la sociedad, no aspirar a glorias ajenas de la clase en que uno ha nacido - así corre el mundo según Cipión. Además de ser sensato, recomienda, conviene también buscar a buenos protectores, porque „...si acaso la muerte o otro accidente de fortuna derriba el árbol donde se arriman, luego se descubre y manifiesta su poco valor, porque, en efecto, no son de más quilates sus prendas que los que les dan sus dueños y valedores. La virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno; desnudo o vestido, solo o acompañado...".¹⁷ Virtud y buen entendimiento - dos conceptos claves, el punto de partida y la conclusión final del libro. Y entre estos dos puntos, la experiencia de una vida extraordinariamente rica.

A modo de conclusión, no queda nada más que recalcar una vez más que los amenos relatos, inspirados por una parte en la novela corta italiana, valiéndose también de las tradiciones narrativas españolas, constituyen una decisiva innovación en la prosa española cuyos frutos aun estamos recogiendo. A la par de la novedad técnica, estos cuentos también tienen el propósito de enseñar, educar y orientar a los lectores, hacer que saquen conclusiones referentes a sus vidas. Teniendo en cuenta la variedad de temas, escenarios, personajes, la profundidad de los pensamientos y reflexiones planteados, el *Coloquio de los perros* es el más complejo de cuantos comprende el tomo. Documento de la época de Cervantes, a la vez moderno. Como tal, leámoslo.

¹⁴ O.C., p. 1024.

¹⁵ O.C., p. 1022.

¹⁶ O.C., p. 1024.

¹⁷ O.C., p. 1026.

Bibliografía:

Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1958.

Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo VI., 1925.

Esteban Borreo y Echeverría, *Alrededor del Quijote*, La Habana, Lib. E Imp. „La Moderna Poesía”, 1905.

Miguel de Cervantes, *Példás elbeszélések*, Budapest, Európa, 1958, Tanulmány és jegyzetek: Benyhe János.

Pares e imágenes contrastivos en las *Novelas ejemplares*

Como sabemos en la Edad Media y en los siglos XVI-XVII algunos números tenían un sentido simbólico. El número *dos* era alegoría del contraste entre lo bueno y malo, y también la superación de éste por las dos naturalezas de Cristo.¹ Además de eso el *dos* representaba la división doblada del universo (el macro- y el microcosmo o espíritu y materia) también.² En suma el *dos* es el número de los *contrastes*. Todos los fenómenos de la Naturaleza tienen su antinomia (luz y sombra, alegría y tristeza, hombre y mujer, etc.). Como el varón y la hembra pueden unirse, todas las antinomias pueden reconciliarse para restablecer el estado del paraíso perdido que es la unidad y el equilibrio. Como sabemos junto al *tres* el *uno* es el otro número simbólico del Dios (tres personas en una).

El que quiere representar el mundo en su plenitud, no debe olvidarse de los contrastes. Cervantes en las *Novelas ejemplares* intentó dar una imagen compleja sobre la vida y la literatura presentando algunas variedades de un tema, pues el número *dos*, junto a tener el sentido de los contrastes, expresa la posibilidad de elección también, por lo menos entre dos cosas.

Las relaciones entre las novelas prestan al libro una estructura laberíntica. Las vías del laberinto³ disponen del mismo valor, la cara negativa de la moneda también forma parte de la plenitud de la obra, no obstante, para alcanzar la sabiduría hay que recorrer todo el territorio del laberinto, es decir, conocer las cosas buenas y las cosas malas también. Podemos encontrar referencias textuales en las novelas, las que expresan esta concepción del autor. En el *Rinconete y Cortadillo*, por ejemplo,

¹ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina* (tomo II), Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Mexico, Madrid, Buenos Aires, 1976. (segunda reimpresión), Fondo de Cultura Económica, cap. XV.

² La división del Universo no era tan sencilla. Sobre esto véase por ejemplo la obra de Robert Fludd sobre la división del Universo. En húngaro se encuentra en la cretomatía titulada: *Ezoterikus látásmód és művészi megismerés*, (Ikonológia és Műértelmezés 5, Főszerkesztő: Pál József), Szeged, 1995, pp.361-389.

³ La palabra „laberinto” aparece varias veces en las novelas. Menciona algunos ejemplos: 1. *La española-inglesa*: „La reina respondió que si su real palabra no estuviera de por medio que ella hallara salida a tan cerrado laterinto...” p. 865; 2. *El amante liberal*: „ni qué salida se tome al laberinto donde, como dices, nuestra corta ventura nos tiene puestos” (p. 824) 3. *Coloquio de los perros*: „...con su agua encantada deshizo aquella máquina de enredos y aclaró aquel laberinto de dificultades.”, (p. 1001), 4. *Coloquio de los perros*: „...sería meterme en un laberinto donde no me fuese posible salir cuando quisiese.”, (p. 1011) Cervantes, *Novelas ejemplares*, In: *Obras completas*, (recopilación, prólogos y notas por Ángel Valbuena Prat), Madrid, Aguilar, 1967.

podemos leer: „Contentóse el soldado de la buena gracia del mozo, y dijole que si quería servir, que él le sacaría de aquel abatido oficio; a lo cual respondió Rincón que por ser aquel día el primero que le usaba, no le quería dejar tan presto, hasta ver, a lo menos, *lo que tenía de malo y bueno*”.⁴ En *El licenciado Vidriera* el narrador en la primera parte de la novela cuenta las experiencias de Tomás. Entre las experiencias había malas: „Allí notó Tomás la autoridad de los comisarios, la incomodidad de algunos capitanes, la solicitud de los aposentadores [...] y finalmente la necesidad de hacer todo aquello que notaba y mal le parecía”⁵; y también buenas: „Admiráronle también al buen Tomás los rubios cabellos de las genovesas y la gentileza [...] la admirable belleza de la ciudad...”⁶. Las experiencias buenas y malas formaron la inteligencia de Tomás hasta alcanzar la sabiduría (que aparece en la capa de la locura en esta novela).

El número *dos* - símbolo de los contrastes - tiene importancia enorme en las *Novelas ejemplares* y aparece en distintos niveles de la narración.

Su aparición más simple es, cuando se encuentra en el texto como palabra. Según una estadística aproximada entre los números que se encuentran en las novelas, el *dos* y sus múltiplos (*cuatro* y *ocho*)⁷ aparecen en mayor número. En *El licenciado Vidriera*, por ejemplo, de los 28 números 20 son el *dos* y sus múltiplos (el *dos* aparece 13, el *cuatro* 5 y el *ocho* 3 veces). La proporción es semejante en las otras novelas también, y además de eso la mayoría de los números que no son *dos* o sus múltiplos es también número que tiene sentido simbólico (tres, nueve, cinco, doce, cien).⁸

Otra forma de aparición del *dos* es cuando algunas personas dentro de una novela forman *pareja*. Rey Hazas y Sevilla Arroyo escriben que la función de las parejas es „evitar el realismo dogmático y ampliar los puntos de vista de la narración, siempre más fiables y objetivos”.⁹ Además de eso, esta técnica facilita la narración, el autor puede intercalar diálogos, o añadir reflexiones distintas sin descubrir el intento de la enseñanza.

Las diferentes personas de las novelas pueden tener par (persona parecida o

⁴ Cervantes, *Novelas ejemplares*, (*Rinconete y Cortadillo*) In *Obras completas*, ob.cit., p. 837. (*Cursiva mía*)

⁵ Cervantes, *Novelas ejemplares*, (*El licenciado Vidriera*) In *Obras completas*, ob.cit., p. 877.

⁶ Cervantes, *Novelas ejemplares*, (*El licenciado Vidriera*) In *Obras completas*, ob.cit., p. 878.

⁷ El cuatro y el ocho también tienen sentido simbólico. El cuatro es el número del mundo material y del ser humano, es el número del microcosmo (el número del macrocosmo y del Dios es el tres, este número también aparece con frecuencia en las novelas). Las formas de aparición de cuatro son los cuatro principios (fuego, agua, tierra, aire), las cuatro estaciones, los cuatro puntos cardinales, los cuatro miembros del cuerpo humano, los cuatro evangelios. El ocho es el perfectus octonarius, el cubo tiene ocho picos. Es un número perfecto. (Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2., ob.cit., cap. XV., y David Fontana: *A szimbólumok titkos világa*, n.l, 1995, Tericum (Traducción de Bors Katalin Livia), pp. 64-65.

⁸ Véase: Rey Hazas, A. y Sevilla Arroyo, F., „Introducción”, In Miguel de Cervantes: *Novelas ejemplares*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, Colección austral, p. 40.

⁹ Hazas y Arroyo, ob.cit., 43.

contraria) no solamente dentro de una novela, sino en otra novela también. Las semejanzas de los nombres¹⁰ descubren estas relaciones escondidas entre los personajes. Por añadidura algunos nombres llevan un sentido simbólico.¹¹

El contraste entre la realidad y apariencia¹² también es una manera de expresar la dualidad (dualidad contrastiva).

La forma más frecuente es el uso de los *nombres falsos* (y también los disfraces que van generalmente juntos a los nombres falsos). En la mayoría de las *Novelas ejemplares* los protagonistas en algún período importante de su vida toman un seudónimo. El seudónimo expresa siempre un cambio de manera de vivir, y en las *Novelas ejemplares* generalmente el nombre verdadero expresa el carácter verdadero y el seudónimo el falso. Esto es muy evidente en el caso de las *Dos doncellas*, cuando las doncellas se ponen nombres varoniles (junto al traje varonil). En *La Gitanilla* y en *La ilustre fregona* los mancebos cambian su nombre para la temporada de cortejar a la doncella de su corazón. En el caso de *El licenciado Vidriera* es interesante que el protagonista tiene dos cambios importantes de su vida (en la primera y en la última parte de la novela la mente de Tomás está sana aunque de otra manera, mientras en la parte media está loca), y también hay dos cambios de nombre, pero no es que Tomás reciba al final de nuevo el nombre Tomás Rodaja en vez de el licenciado Vidriera, sino se pone el nombre Tomás Rueda. Con esta diferencia de nombres expresa el autor que entre los dos estados sanos de Tomás hay diferencia cualitativa.

Otra forma del contraste entre la realidad y la apariencia es la *dualidad de las religiones*, es decir, la persona tiene dos religiones: una verdadera (de su alma, que es siempre católica) y otra falsa, para salvar la vida.¹³ La religión falsa aparece en dos novelas, en *El amante liberal* y en *La española inglesa*. Éstas dos novelas en la mayor parte tienen lugar en países enemigos, la primera en Nicosia, en una ciudad musulmana, la segunda en Inglaterra (país anglicano). Por el motivo del temor de las circunstancias externas Mahamut¹⁴ (en *El amante liberal*) y la familia de Clotaldo (*La española inglesa*) tienen que *disimular* su religión verdadera (católica) y *simular* una religión falsa. A pesar de la tiranía externa, estas personas disponen de la libertad interna. Con respeto a la religión, Cervantes, junto a la arriba mencionada, ofrece dos posibilidades más. En el *Rinconete y Cortadillo* los ladrones del hampa sevillana son

¹⁰ Hazas y Arroyo, ob.cit., p. 53.

¹¹ El león es el símbolo de la fuerza. Algunos nombres femeninos comienzan por Leo (Leonora, Leonisa, Leocadia), lo reciben las doncellas que tienen una extrema fuerza interior. /Frances Luttikhuisen, "Apuntes sobre el nombre de pila de *El celoso extremeño*" In *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990, Barcelona, Anthropos, 1993, p.522./

¹² Fenómeno muy frecuente en la literatura manierista y barroca.

¹³ Términos importantes de la época son la disimulación y la simulación, es decir: ocultar los sentimientos y pensamientos verdaderos y presentar al mundo pensamientos falsos. En la literatura cortesana siempre encontramos consejos de este tipo. (Machiavelli, Baltasar Gracián).

¹⁴ Quizás Halima también.

muy religiosos, no obstante esto no es una religiosidad del alma. Los ladrones creen que presentando las manifestaciones externas de la religión¹⁵ pueden salvarse. En la realidad es una actitud peor que la de los paganos. El paganismo es la otra posibilidad presentada por Cervantes. En *La Gitanilla* los gitanos viven sin religión externa o interna, a la manera de los paganos. Este comportamiento es el otro extremo, no obstante parece más sano y natural que el de los hampones.

El engaño también expresa el contraste entre la realidad y la apariencia. El ejemplo más elocuente de eso es *El casamiento engañoso*, donde encontramos un engaño doble. La novela advierte al lector que las formalidades falsas (ropas y joyas hermosas, casa bien amueblada, comportamiento cariñoso) son capaces de ocultar la esencia de las cosas. La imagen reflejada de este fenómeno aparece en *La española inglesa*, cuando Isabela perdió su belleza exterior, pero su novio no dejó de amarla por saber que la doncella no podía perder su belleza interna, es decir el rasgo característico esencial. En *La Gitanilla* también encontramos una alusión al contraste de la realidad y la apariencia que está en relación textual con *El casamiento engañoso*: „Ojos hay engañados que a la primera vista tan bien les parece el oropel como el oro, pero a poco rato bien conocen la diferencia que hay de lo fino a lo falso.”¹⁶ Esta cita - además de tener un sentido figurado - se refiere a las joyas falsas de *El casamiento engañoso*.

Los pares y los contrastes existen en el nivel de las novelas enteras también. En la clasificación tradicional las piezas de las *Novelas ejemplares* pertenecen a dos tipos: pueden ser idealistas o realistas.¹⁷ Según Ángel del Río, esta división tradicional simplifica la clasificación de las novelas, pues ni el realismo de unas (*Rinconete y Cortadillo*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros*, *El licenciado Vidriera*, *La Gitanilla*¹⁸), ni el idealismo de otras (*La ilustre fregona*, *Las Dos doncellas*, *El amante liberal*, *La fuerza de la sangre*, *La española inglesa*, *La señora Cornelia*) es evidente. La diferencia verdadera entre los dos grupos es que el primero (llamado realista) tiene como escenario lugares españoles, pintan costumbres y presentan tipos y caracteres tomados de la realidad también, mientras el segundo tiene casi siempre escenario extranjero y ambiente aristocrático. Además de eso, Ángel del Río opina que el realismo o idealismo son categorías superadas por la crítica, y hay que clasificar las novelas según la técnica y el sentido, como aconseja Cipión en el *Coloquio*.¹⁹

¹⁵ Criticadas mucho por Erasmo.

¹⁶ Cervantes, *Novelas ejemplares*, (*La Gitanilla*) In, *Obras completas*, ob.cit., p. 790.

¹⁷ Carlos Blanco Aguinaga y Joaquín Casaldueiro, "Las *Novelas ejemplares*" In, Francisco Rico: *Historia y crítica de la literatura española II*, ob.cit., pp.631-639; Juan Ignacio Ferreras, *La novela en el siglo XVII*, (Historia Crítica de la Literatura Hispánica), Madrid, Taurus, 1988, pp. 27-29.

¹⁸ Según Aguinaga y Casaldueiro *La Gitanilla* pertenece al grupo de las novelas idealistas.

¹⁹ „...los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos,..." Cervantes: *Novelas ejemplares*, (*Coloquio de los perros*) In *Obras completas*, ob.cit., p. 999.

No obstante, según mi opinión, la clasificación tradicional de las novelas tiene algo fundamental. Según la división doblada, el mundo tiene dos partes principales: espiritual y material. La parte material también se divide en dos partes: la primera es ligera, fina, pura y eterna, es la materia de la esfera de las estrellas, la segunda es grosera, impura y efímera, es la materia que se halla debajo de la Luna. Mi opinión es que podemos clasificar las novelas según la división del mundo: hay novelas espirituales (corresponden al tradicional grupo de las novelas ideales) en las cuales la belleza ideal, el honor, la gentileza dominan la narración, y hay novelas materiales (corresponden al tradicional grupo de las novelas realistas) en las cuales la dependencia de los valores materiales es dominante.

El siguiente nivel de la aparición de los contrastes y pares, cuando dos novelas tienen relaciones estrechas entre sí, es decir, forman pares o pares contrastivos. Una obra puede tener varias novelas, simétricas o contrastadas desde diferentes puntos de vista, así las doce novelas del tomo forman una red bastante complicada. Los nexos entre las novelas pueden ser intertextuales (por ejemplo: semejanzas de nombres) o de contenido. Esta coherencia interna sirve para sustituir el marco narrativo.²⁰ Sobre esta red complicada entre las novelas se puede escribir libros enteros, por eso aquí voy a mencionar sólo algunos ejemplos. La primera novela del tomo, *La Gitanilla*, es la novela de la *poesía* y de la *libertad*, conceptos representados por la protagonista de la novela. La libertad aparece en la *Gitanilla* en diferentes formas. La vida libre de los gitanos es una vida errante, aparece como la libertad del espacio. Es una libertad externa. Por otra parte los gitanos son libres de las convenciones de la sociedad, son libres moralmente. Esto es una libertad interna. Preciosa es el símbolo de la libertad del individuo, nadie le manda, ella es la dueña de su ser y de su voluntad. En *La Gitanilla* Cervantes une sus concepciones sobre la libertad y sobre la poesía. La figura de Preciosa es el símbolo de la poesía también. La reflexión de Clemente sobre la poesía argumenta esta observación, porque el paje dice: „...pero el ser poeta a solas no lo tengo por muy bueno. Hase de usar de la poesía como una joya preciosísima, cuyo dueño no la trae cada día, no la muestra a todas las gentes, ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre. *La poesía es una bellísima doncella*, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad.”²¹ No puede ser casual que el nombre de la gitanilla es Preciosa, es una relación textual, las palabras de Clemente refieren a Preciosa. La vida libre de Preciosa expresa la libertad necesaria de la poesía. Así la figura de Preciosa significa la libertad y la poesía, dos conceptos inseparables para Cervantes.

²⁰ Véase la “Introducción” de Hazas y Arroyo, ob.cit.

²¹ Cervantes: *Novelas ejemplares*, (*La Gitanilla*), In, *Obras completas*, ob.cit. p. 790, *cursiva mía*.

La Gitanilla tiene nexos textuales y de contenido con otras novelas. La novela par de esta novela es *La ilustre fregona*. La persona paralela de Preciosa es Constanza. Ambas son hermosas, inteligentes, honestas, célebres por sus valores. Ambas tienen procedencia noble, pero hasta el desenlace de la obra nadie lo sabe. A pesar de los presumidos orígenes bajos, ambas obtienen cortejadores nobles. Los dos caballeros se ponen disfraz para vivir cerca de la muchacha.²² Añadiendo algunas observaciones a la comparación de Hazas y Arroyo, quisiera mencionar que la relación textual más estrecha entre las novelas es que el verdadero nombre de Preciosa es Constanza. Así las dos chicas tienen el mismo nombre. La otra importante relación textual es la ciudad de Toledo que aparece en ambas novelas. La mayor parte de *La ilustre fregona* tiene lugar en Toledo, y en *La Gitanilla* aparece algunas veces el nombre de esta ciudad, por ejemplo, en las primeras páginas Preciosa baila y canta en la calle de Toledo.

Según Carlos Blanco Aguinaga y Joaquín Casaldueiro²³ la imagen reflejada de *La Gitanilla* es *El coloquio de los perros*, por la construcción del tomo de las novelas, porque *La Gitanilla* es la novela primera y *El Coloquio* es la última. Según estos críticos, la relación de estas novelas es contrastiva: mientras *La Gitanilla* es luminosa, ideal, serena, *El Coloquio* es oscuro, sombrío y pesimista. Es verdad que *El Coloquio*, con respecto a su ambiente, es la antinomia de *La Gitanilla*, además de esto, es una novela muy importante desde el punto de vista de la poética de Cervantes, como *La Gitanilla* también. Por añadidura, en *El Coloquio* encontramos alusión textual²⁴ a *La Gitanilla*, pero como Walter Prabst y Hazas y Arroyo²⁵ lo descubrieron, *El Coloquio de los perros* es una novela importante desde el punto de vista de todas las novelas, porque sirve como síntesis de toda la obra. Encontramos en esta novela referencias textuales a las novelas anteriores y, además de eso, sirve como crítica universal de la sociedad y del ser humano.

Sin embargo, mi opinión es que *La Gitanilla* también tiene una imagen inversa entre las novelas con respecto a la poesía y a la libertad. Desde el punto de vista de estos temas, podemos contrastar *La Gitanilla* con el *Rinconete y Cortadillo*, porque en las dos novelas el autor presenta dos posibilidades contrarias, las dos caras de la misma moneda. La única similitud entre las dos novelas es que ambas tienen lugar en el mundo de hurtadores: en *La Gitanilla* los gitanos son los

²² Hazas y Arroyo: "Introducción", ob.cit., p.42.

²³ Carlos Blanco Aguinaga y Joaquín Casaldueiro: "Las novelas ejemplares", ob.cit., p. 637.

²⁴ "...tienen el sobrenombre de Maldonado, y no porque vengan del apellido de este noble linaje, sino porque un paje de un caballero de este nombre se enamoró de una gitana, la cual no le quiso conceder su amor si no se hacía gitano y la tomaba por mujer. Hizolo así el paje y agradó tanto a los demás gitanos, que le alzaron como en señal de vazallaje le acuden con parte de los hurtos...", Cervantes, *Coloquio de los perros*, In *Obras completas*, ob.cit, p.1020.

²⁵ Hazas y Arroyo, ob.cit., pp. 38-40.

hurtadores, como dice el narrador: „Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones [...] y la gana de hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte.”²⁶ y el *Rinconete y Cortadillo* tiene lugar en el mundo de los ladrones sevillanos.

Con respecto a la libertad, la diferencia más importante es que mientras en *La Gitanilla* los gitanos tienen una vida vagabunda, la novela presenta cómo andan por el país, la mayor parte de el *Rinconete y Cortadillo* tiene lugar en un patio estrecho. Este lugar cerrado es el medio de los ladrones sevillanos. El contraste entre el ambiente abierto y cerrado determina los otros aspectos de las dos novelas también. En *La Gitanilla* la cercanía y las leyes de la Naturaleza y el ambiente idílico dominan la narración, los gitanos tienen una vida verdaderamente feliz y alegre, mientras en el *Rinconete y Cortadillo* la alegría aparente de los ladrones no puede ocultar el temor y la angustia. Frente al ambiente bucólico de *La Gitanilla* encontramos en el *Rinconete y Cortadillo* el ambiente urbano.

En *La Gitanilla* aparece la maravilla, en cada momento puede ocurrir algo hermoso, maravilloso, sorprendente. En el *Rinconete y Cortadillo* el narrador anticipa el destino de los personajes: sugiere que van a terminar la vida en las galeras, en la cárcel, en la horca.

Tratándose de la poesía también podemos notar que *La Gitanilla* y el *Rinconete y Cortadillo* son novelas contrastivas. En *La Gitanilla* la hermosa y culta Preciosa es la que representa la poesía, además de eso, ella es la persona destacada, la „reina” de los gitanos y de la poesía también. Las poesías intercaladas de la novela en general representan los géneros cultos, elevados. En el *Rinconete y Cortadillo* la persona destacada es el rústico, bárbaro y feo Monipodio; jactándose de su capacidad poética dice: „aunque no soy nada poeta, todavía, si el hombre se arremanga, se atreverá a hacer dos millares de coplas en daca las pajas”.²⁷ La poesía está representada por la música de chapines y de escobas, es la música y poesía de las capas bajas, es decir del vulgo.

La red complicada de las novelas, la construcción laberíntica del tomo representa el punto más elevado de los pares, de las imágenes reflejadas y de los contrastes que forman una unidad, una obra completa y coherente, representando así la estructura del universo.

²⁶M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, (*La Gitanilla*) In *Obras completas*, ob.cit., p. 774.

²⁷M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, (*Rinconete y Cortadillo*) In *Obras completas*, ob.cit., p. 846.

Károly Morvay

Apuntes sobre la vitalidad de la fraseología cervantina

Pamięci Pani Profesor Zofii Szmydtowej
A la memoria de la profesora Zofii Szmydtowa,
ilustre cervantista polaca.

Dentro de cinco años celebraremos el cuarto centenario de la aparición del primer tomo del *Don Quijote* (DQ), una obra que es desde muchos puntos de vista de valor incalculable. El presente *coloquio de peritos* cervantinos promete ser un excelente homenaje a la obra cervantina, pero margina un poco, a mi juicio, uno de sus aspectos más importantes y ricos, que es la lengua. No se puede olvidar que son muchos los que, como S. Freud, aprendieron el castellano para poder leer en original el *Quijote*.¹ Y, ya que se me escapó esto de „a mi juicio”, recuerdo el peligro que representa la sobredosis de lecturas - de la literatura y de la teoría literaria en general. Basta mencionar el triste caso de don Alonso Quijano.²

Quisiera hablar aquí de la vitalidad de la fraseología cervantina o, mejor dicho, esbozar el tema que me gustaría estudiar a fondo un día no demasiado lejano. Esperando que esta primera versión sea de utilidad para los alumnos de filología española de las universidades húngaras, facilito aquí una abundante bibliografía. Las cuestiones más importantes relacionadas con el tema y mencionadas brevemente a continuación son las siguientes:

1. UFs „cervantinas” usadas hasta la actualidad no sólo en el castellano, sino también en varias lenguas europeas. Fuentes comunes de la fraseología europea - europeismos.
2. La forma lexicográfica actual de las UFs empleadas en el *Quijote*. Variantes peninsulares e hispanoamericanas. Problemas de lematización.
3. El uso de las UFs - variación y modificación intencionada.
4. La equivalencia fraseológica en los diccionarios bilingües. Problemas de

¹ En la introducción a la traducción española de los *Sueños* podemos leer: Siendo yo un joven estudiante, el deseo de leer el inmortal *Don Quijote* en el original cervantino me llevó a aprender, sin maestros, la bella lengua castellana. En Sigmund Freud (1995) *Sueños*. Madrid: Alianza Editorial, p. 6.

² Don Alonso Quijano, conocido más bien como don Quijote, "andaba trastocado por lecturas fantasiosas e inverosímiles: envenenado de literatura. Después de tragarse mil historias de caballeros andantes se propone hacer como ellos y superarlos en gloria y en fama" (Joan Fuster (1986) *Diccionari per a ociosos. Diccionario para ociosos*. (Edición bilingüe). Barcelona: Edicions del Mall, p. 241.

traducción. Traducción automática.

Las restricciones a que me obliga el hecho de exponer mi tema en una comunicación son las siguientes:

- Los ejemplos comentados son paremias, sobre todo refranes.
- Las paremias proceden exclusivamente del *Quijote* y no de la totalidad de la obra cervantina.
- Mis conocimientos me permiten hacer observaciones sobre la vitalidad de la fraseología cervantina más bien en el español hablado en América, muy especialmente, en México. En cuanto a los ejemplos referentes al español peninsular me apoyo en datos brindados por un excelente artículo de Gloria Corpas Pastor sobre „El uso de paremias en un corpus del español peninsular actual” (Corpas 1998, en: Wotjak 1998, 365-390).

Antes de entrar en materia, intentaré precisar algunos términos y fenómenos básicos relacionados con el tema.

La fraseología es una disciplina lingüística, que se ocupa de las unidades léxicas denominadas unidades fraseológicas (UFs), fraseologismos o frasemas a los cuales el hablante común y corriente - y también muchos especialistas - se refieren con la ayuda de diferentes términos tradicionales como *modos de decir*, *modismos*, *dichos*, *giros*, *expresiones (idiomáticas)*, *idio(ma)tismos*, *locuciones y frases hechas*, *frases proverbiales*, etc. Compárase, por ejemplo, el subtítulo del libro de Juan Suñé Benages (*Fraseología de Cervantes*). Colección de frases, refranes, proverbios, aforismos, adagios, expresiones y modos adverbiales que se leen en las obras cervantinas, (Suñé 1929).

Los rasgos fundamentales de las UFs son 1) la polilexicalidad (son combinaciones de palabras, o mejor dicho, de lexemas); 2) su carácter lexicalizado (fraseologizado), y 3) su empleo automatizado. O sea: se trata de combinaciones estables, „prefabricadas” de palabras, que los usuarios no crean, sino sólo recrean empleándolas „en bloque”. Un grupo importante de estas combinaciones constituyen las UFs que tienen valor de enunciado: las paremias y las diferentes fórmulas fraseológicas. [Para más precisiones consultar los capítulos correspondientes de Zuluaga 1980, Conca 1987, Corpas 1995 y 1996, Corpas, ed. 2000, Martínez Marín 1996, Mellado (1997 [1999]) y 2000 (en: Corpas, ed., 2000), Ruíz 1997a, 1997b, Sancho Cremades 1999 y las *Actas do I. Coloquio Galego de Fraseoloxía* (1998, coord.: Ferro Ruibal) y la reseña de Morvay (2001, en prensa). Sobre cuestiones de terminología fraseológica en catalán cf. Morvay 1995a, 1995b, 1999.

El uso de las paremias populares (refranes, proverbios) y de las cultas (adagios, sentencias, frases célebres) gozó de una gran popularidad en la literatura española hasta bien entrado el siglo XVI. Las obras de Cervantes son referencia obligada en este campo (cf. Corpas 1998, 366). No es de extrañar, pues, que la

colección y análisis de los refranes precedan al estudio de otros tipos de UFs. Lo sorprendente es - como lo señala también Corpas -, que las paremias „De ocupar el centro de la investigación fraseológica [...] pasaron a convertirse en las parientes pobres de esos estudios a mediados de los cincuenta” (Corpas 1998, 365). Uno de los máximos responsables de este cambio brusco, para mí (cf. Morvay 1997a, 423) fue don Julio Casares, secretario perpetuo de la Real Academia Española, que según su lema, limpia, fija y da esplendor... Fue bajo su dirección que el *Diccionario de la RAE* (DRAE) desterró de sus artículos los refranes, deshaciendo así la relación intrínseca que existe frecuentemente entre estos y otros tipos de UFs y dificultando el conocimiento de los refranes usados en la lengua española. El material eliminado, recogido en 3305 artículos, fue editado bastantes años más tarde en una publicación independiente (cf. Campos & Barella 1993, citado aquí con la abreviación DR). Desgraciadamente, la iniciativa de Casares tuvo bastantes seguidores: entre los diccionarios más modernos no tenemos refranes ni en el *Diccionario de uso del español actual CLAVE* (CLAVE), ni en el *Diccionario fraseológico del español moderno* (DFEM). Por ésta y por otras razones, preferentemente uso - y recomiendo a mis estudiantes - otros diccionarios: El *Diccionario de uso del español* de María Moliner (DUE), el *Diccionario Salamanca de la lengua española* (SALAMANCA) y el *Diccionario fraseológico español-ruso* (DFER).

Mi preferencia por los refranes se debe, pues por un lado, a una actitud combativa - que espero no resulte lucha contra molinos de viento - con la cual exijo que se nos devuelvan los refranes. Por otro lado, mi elección está motivada por el hecho de que son los refranes las UFs cuyo uso está mejor documentado para la obra cervantina. Cf., por ejemplo, los fragmentos correspondientes de los manuales de Hatzfeld (1972) y Rosenblat (1971) y las listas publicadas en los libros de Sbarbi 1876 [1974-1978, 1980], Suñé (1929) o en ediciones especiales, comentadas del *Quijote*, como la de José Bergua (Bergua 1977) o Vicente Gaos (1987). Si uno conoce estas listas, le serán muy útiles también las referencias del DR. Sin poder entrar aquí en detalles, señalo que a pesar de la gran tradición de la recogida y el examen de los diferentes tipos de paremias, nuestras fuentes divergen en cuanto al número de refranes usados en el *Quijote*. En el *Índice de refranes* de la edición de Vicente Gaos (Gaos 1998, III, 324-328) el autor enumera 203 datos, el DR - si mis cálculos no son errados - le añade 17 refranes, pero le faltan 46 formas presentes en la lista de Gaos. (Cf. el índice de refranes en el *Apéndice* en el cual publico los 203 datos de Gaos copletados y comparados con los del DR).

Volviendo a la estrecha relación que existe entre los diferentes tipos de UFs, relación que se deshace con la mencionada „limpieza paremiológica” del DRAE, citaré sólo un ejemplo conocido en muchas lenguas de Europa y usado también en el español extrapeninsular (con este término, geográficamente no del

todo exacto, me refiero al español hablado fuera del Estado español). Se trata de la intercomunicación entre la UF (locución) verbal *nombrar o mentar la soga en casa del ahorcado* 'akasztott ember házában kötelet emleget' y el refrán *no hay que mentar la soga en casa del ahorcado* 'akasztott ember házában nem illik kötelet emlegetni'. Cervantes en el *Quijote* utiliza dos veces el refrán (el DR sólo señala una de estas ocurrencias): *No se ha de mentar la soga en casa del ahorcado* (I, 25) y *No es bueno nombrar la soga en casa del ahorcado* (II, 28). En el DFEM que, como hemos visto, excluye los refranes, encontramos:

[hablar de/mencionar] la soga en casa del ahorcado (f.). *Suscitar la memoria de algo que avergüence o moleste a alguien que está presente:* «Casi todos los miembros de esta familia han tenido algo que ver con el fascismo; hablarles de totalitarismo es mentar la soga en casa del ahorcado».

Para el español de México en mi pequeño diccionario fraseológico del español de México, no publicado, (citado como BOCAVULARIO) tengo documentada esta UF verbal (locución, si se quiere):

[El] vocero del PPS, menciona la soga en casa del ahorcado cuando se opone a que surjan nuevos partidos que (como el suyo) nada representan. (Ovaciones, 2. 4. 1981., 6.)

Mis ejemplos provienen del *Quijote*, que es la obra cervantina que mejor conozco ya que en su día escribí mi tesina sobre las equivalencias fraseológicas en las traducciones polacas del *Quijote* (Morvay 1971). Los materiales facilitados por Zofia Szmydtowa, profesora emérita de la Universidad de Varsovia, sus consejos durante el proceso de la redacción del trabajo, me hicieron posible publicar luego mis primeros artículos en el país y en Polonia (cf. Morvay 1978a, 1978b, y también Morvay 1988). Más tarde logré „contagiar” a algunos alumnos de nuestro Departamento que escribieron sendas tesinas sobre las traducciones japonesas y francesas del libro. Una de ellas, Ildikó Szakolczai, resumió en un artículo los resultados de sus investigaciones (cf. Szakolczai 1986). La tesina de Alexandra Tornai (1998) parcialmente también se ocupa de la fraseología cervantina.

En la actualidad, cuando disponemos ya de versiones informatizadas de las obras de Cervantes, se podría intentar verificar el uso de los refranes en la totalidad de los textos cervantinos. A pesar de ciertas dificultades causadas por la existencia de muchas variantes formales y por la frecuente modificación intencionada de la forma canónica de las UFs (cf. al respecto, Corpas 1998) el manejo de los materiales informatizados facilita en sumo grado la tarea de los estudiosos. Yo mismo, en su momento, estaba obligado a copiar a mano largas listas de

fraseologismos procedentes de diferentes libros que servían como materia prima para un sinnúmero de papeletas. Las mencionadas versiones CD-ROM fueron editadas en 1998 por el Instituto Cervantes, bajo la dirección de Francisco Rico y por el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, bajo la coordinación de Carlos Alvar.

Como he señalado, la elección de la variante americana del español, y muy especialmente de la mexicana, para hacer unas observaciones sobre la vitalidad de la fraseología cervantina, obedece también a motivos personales: frente al desconocimiento casi total del español coloquial peninsular, tengo ciertas nociones de la variante cubana y, muy especialmente, de la mexicana. Como base de datos me sirve el mencionado original no publicado de un pequeño diccionario fraseológico del español de México (BOCAVULARIO) en el cual reuní materiales provenientes de diferentes números del diario *Ovaciones* - de la edición de la tarde. Hace poco informaticé este original redactado todavía con métodos tradicionales, o sea, transcribiendo papeletas escritas a mano con la ayuda de una vieja máquina de escribir, informatización que facilita bastante la búsqueda. Al lado de los motivos personales explicados existen otros que han pesado en la opción por la variante americana. Hace unos treinta años, cuando empecé a empuñar torpemente las primeras armas en el campo de la fraseología, ésta era una disciplina casi desconocida en el Estado español. En nuestros días las investigaciones dedicadas a esta rama de la lingüística se ven en su pleno auge gracias a especialistas como Corpas, Ruíz, Mellado, Ferro y otros. Los investigadores peninsulares, sin embargo, le dedican poca, para no decir casi nula, atención a la fraseología extrapeninsular. Es por eso que en un artículo reciente propongo descubrir América también en la fraseología (Morvay 2000, en: Corpas Pastor, ed., 2000).

No cabe duda de que en el dominio de la fraseología hispanoamericana, entendida en un sentido muy amplio, aún hay mucha tela de donde cortar y también un gran número de particularidades por descubrir. En una comunicación hecha en el País Vasco, mencioné, por ejemplo, el caso de la expresión considerada muy catalana *bufar i fer ampolles* que curiosamente aparece en el tomo II y III del *Nuevo Diccionario de Americanismos* (NDA) como argentinismo y uruguayismo, como *soplar y hacer botellas* que es un equivalente literal de la forma catalana. Sería interesante „saber si este fraseologismo vive todavía en alguna parte de la Península o si eran los catalanes quienes lo exportaron a tierras tan lejanas”. (Cf. Morvay 1996, 721-722). Evidentemente, los diccionarios como el NDA que son de tipo diferencial se proponen recoger sólo las particularidades de las variantes en cuestión. El NDA, gracias a un índice especial, nos permite saber cómo suenan los equivalentes americanos de algunas expresiones idiomáticas peninsulares, pero no hacen posible el examen de la vitalidad de las formas conocidas también en el español peninsular. Este aspecto me parece también muy importante y por eso

considero necesaria la redacción y publicación de diccionarios no diferenciales, como pretende ser el *Diccionario del Español de México*, proyecto de El Colegio de México (cf. Lara et al. 1979) que pretende registrar el mayor número posible de unidades léxicas usadas en el español mexicano, independientemente de si son nacidas en tierras mexicanas o heredadas del español peninsular, y de si se registran sólo en México o también en Europa.

Para ilustrar las posibles diferencias entre el uso moderno - antiguo, peninsular - americano y la existencia de divergencias entre las diferentes variantes geográficas del español, citaré un ejemplo. En un manual de español para húngaros puse como título de una de las unidades „Más vale pájaro en mano...” y más abajo cité la forma completa de este refrán en compañía de su equivalente húngaro. (Cf. Morvay 1994, 91, 179.). Una vez entregado el original a causa de un viaje al extranjero, no tuve la posibilidad de verificar el texto y ver las correcciones efectuadas por la persona nativa - un chileno - que revisó el libro. Publicado el manual, descubrí que alguien había modificado la forma del refrán: en vez de *Más vale pájaro en mano que ciento volando*, encontré una forma que me pareció completamente errada: *Más vale pájaro en la mano que cien volando* (p. 95). Le comenté el caso a un colega peruano quien me llamó la atención sobre la posible ambigüedad de esta formulación: empleado así, el refrán le sonaba como una modificación humorística intencionada en la cual *pájaro* significaba 'sexo masculino' ya que el uso del artículo determinado hacía más concreto el significado de la frase, o sea, la resemantizaba. En un ejemplo mexicano recogido en mi pequeño diccionario fraseológico se emplea este recurso:

Habrá que conformarse con [...] una senaduría sonorense que tiene en la mano, y no otra candidatura que a lo mejor anda volando. (Ovaciones. Falta precisar la fecha y la página).

El *Diccionario de Mejicanismos* (Santamaría, 1978) nos informa:

- *Más vale pájaro en mano que ciento volando*. Refr. „Más vale pájaro en mano que buitre volando”. Preferible por todos conceptos el de su forma literaria inclusive, el nuestro.

Preparando esta comunicación, descubrí que en el *Quijote* el refrán en cuestión aparece en dos formas: *Más vale pájaro en mano que buitre volando* (I. cap. 31., II. cap. 12.) y también: *Más vale el pájaro en la mano que buitre volando* (II. cap. 71.). Me puse en contacto por vía e-mail con un amigo lingüista chileno que me informó al respecto de que en Chile decimos „Más vale un pájaro en la mano que cien volando”. En verdad, casi nunca se enuncia el refrán completo; sólo

se dice: „Más vale pájaro en la mano...”. Un amigo argentino me informa de que ellos dicen: *Más vale pájaro en mano que cien volando*.

Para las innovaciones fraseológicas americanas quisiera mencionar la forma mexicana de uno de los refranes preferidos de Sancho: *Cuando te dieren la vaquilla, corre / acude con la soguilla* que en el *Quijote* encontramos cuatro veces:

Cuando te dieren la vaquilla, corre con la soguilla. (II. 4., 50., 62).

Cuando te dieren la vaquilla, acude con la soguilla. (II. 41).

El DR, junto a algunas variantes del mismo, cita también otros usos sinónimos bajo el nr. 3336: *Cuando te dan la cabrilla, acorre con la soguilla, Cuando te ofrecieren la cochinilla*, etc., explicando que: «Así nos aconseja no despreciar lo que nos den, aun cuando nos parezca desmedrado y mezquino, como también aprovechar la ocasión, por el riesgo de que no vuelva.» La Ac. dice: «aun cuando nos parezca desmedrado y mezquino», por considerar que los diminutivos tienen un sentido despectivo. En el DR figura también la forma: „*Cuando te dieren el anillo, pon el dedillo*” (cf. nr. 218.), con definición similar: «Aconseja aprovechar la ocasión favorable», acompañada con la observación que „Alude especialmente al matrimonio”. En húngaro el refrán que aconseja aprovechar la ocasión, aceptar lo que se nos ofrece suena: „Ha adnak, fogadd el, ha ütnek, szaladj el” (literalmente: 'si te dan algo, acéptalo, si te pegan, vete corriendo'). En nuestro diccionario húngaro catalán (DHC) tuvimos dificultades para encontrarle buenos equivalentes catalanes:

Ha adnak, fogadd el, ha ütnek, szaladj el „prov benvingut diner que a casa ve!; posa-m'ho aquí que no tinc butxaques!

Para el español de México encontré la forma *Donde se encuentra el puerquito se le suelta el mecatito* con una definición algo diferente de las anteriores:

Donde se encuentra el puerquito se le suelta el mecatito. (Refrán.)

Si se encuentra una cosa perdida, o robada que era nuestra, o cuando nos ofrecen algo, hay que recogerlo inmediatamente. *[Sin ejemplo de uso en el BOCAVULARIO].³

³ Por regla general en el BOCAVULARIO hice constar sólo fraseologismos documentados en mis lecturas mexicanas. La única excepción la constituyen las UFs que contienen algún indigenismo, que recogí también de otras fuentes lexicográficas, esperando que un día las encontrara usadas en algún

Estoy convencido de que la verificación de las variantes existentes en el español hablado en los países hispanoamericanos enriquecerá nuestros conocimientos sobre la fraseología española. (Sobre fraseología mexicana cf. Morvay 1981, 1982, 1986 y 1996, 1997a, 1997b, 2000). Para profundizar en las investigaciones al respecto habrá que apoyarlas en datos fidedignos. Según señalan varios autores, hasta hace poco los datos manejados por la mayoría de los estudios sobre léxico y fraseología, y consecuentemente, los que aparecían en los diccionarios se apoyaban en apreciaciones intuitivas de los autores. Gloria Corpas Pastor en su análisis magistral demuestra que muy al contrario a las afirmaciones subjetivas de investigadores como Lázaro Carreter, los datos obtenidos con la ayuda de un corpus fiable „ponen de manifiesto la alta frecuencia de uso de las paremias en el discurso”. (Corpas 1998, 370). Entre las cien paremias escogidas al azar y examinadas por Corpas, hay veinte que aparecen también en el *Quijote*. (En la enumeración que sigue entre paréntesis hago figurar la forma y el lugar de la ocurrencia en el *Quijote*):

1. *A cada cerdo le llega su San Martín* (Su San Martín se le llegará, como a cada puerco, II, 62)
2. *A donde fueres, haz lo que vieres* (Cuando a Roma fueres, haz como vieres, II, 54)
3. *Al enemigo que huye, puente de plata* (Al enemigo que huye, hacerle la puente de plata, II, 58)
4. *A quien Dios se la dé, San Pedro se la bendiga* (A quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga, I, 45, A quien Dios se la diere, San Pedro se la bendiga, II, 64, Pues Dios nuestro señor se la dio, San Pedro se la bendiga, II, 56)
5. *Ande yo caliente, y ríase la gente* (Ándeme yo caliente, y ríase la gente, II, 50)
6. *Cada oveja con su pareja* (II, 19, 53)
7. *Dádivas quebrantan piedras* (Dádivas quebrantan peñas, II, 35)
8. *Del dicho al hecho, va mucho trecho* (Del dicho al hecho, hay gran trecho (II,

lugar. Así, por ejemplo el refrán *Entre / Mientras menos burros más olotes* que cité sin ejemplo de uso en mis materiales: *Entre / Mientras menos burros más olotes*. (Refrán.)

Se dice cuando una persona no acepta la invitación para comer, o se va en la hora de comer. De esta manera se da a entender que así queda más para los demás.

Años más tarde lo encontré usado en un cuento de Juan Rulfo:

“Aproveché ese ratito para meterme en la cocina y comerme unos tacos de frijoles. Cuando salí ya sólo quedaban cinco mujeres.

- ¿Qué se hicieron las otras? --les pregunté. [...]

- Se fueron. No quieren tener tratos contigo.

- Mejor. Entre menos burros más olotes. ¿Quieren más agua de arrayán?” (Rulfo 1968, 139.)

“Anacleto Morales”, en Rulfo, Juan (1968) *El llano en llamas*. Pedro Páramo. La Habana: Casa de las Américas.

34, 64)

9. *Dime con quién andas y te diré quién eres* (Dime con quién andas, decirte he quién eres, II, 10, 23)
10. *Donde las dan las toman* (II, 65)
11. *El hombre propone y Dios dispone* (El hombre pone y Dios dispone, II, 55)
12. *El muerto al hoyo y el vivo al bollo* (Váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza, I, 19)
13. *En todas partes cuecen habas, y en la mía, (a)* calderadas* (En otras casas cuecen habas, y en la mía, a calderadas, II, 13) [En Corpas 1998, falta la a.]
14. *La letra con sangre entra* (II, 36)
15. *Las comparaciones son odiosas* (Las comparaciones son siempre odiosas (II, 10)
16. *Los duelos con pan son menos* (Los duelos con pan son menos (II, 13), Todos los duelos con pan son menos, II, 55)
17. *No es oro todo lo que reluce* (No es oro todo lo que reluce, II, 33, No es todo oro lo que reluce, II, 48)
18. *No se ganó Zamora en una hora* (II, 71)
19. *Quien bien te quiere, te hará llorar* (Ese te quiere bien que te hace llorar, I, 20)
20. *Tanto va el cántaro a la fuente que al final se rompe* (Tantas veces va el cantarillo a la fuente..., I, 30).

Sería interesante poder verificar con la ayuda del corpus utilizado por Corpas la vitalidad de todos los refranes del *Quijote* en el español peninsular actual, pero actualmente esto no está a nuestro alcance. Tenemos que contentarnos con hacer unas primeras observaciones sobre los refranes enumerados.

Como se puede apreciar, hay cuatro ejemplos (*Cada oveja con su pareja, Donde las dan las toman, La letra con sangre entra, No se ganó Zamora en una hora*) que coinciden plenamente en las dos fuentes. En dos ocasiones Cervantes utiliza tanto la forma citada por Corpas (que se supone que es la actual) como una variante (Todos los duelos con pan son menos - *Los duelos con pan son menos*; No es todo oro lo que reluce - *No es oro todo lo que reluce*). En la mayoría de los casos las diferencias entre la forma cervantina y la actual son mínimas (*Ándeme yo caliente, y riase la gente* - *Ande yo caliente y riase la gente*; Las comparaciones son siempre odiosas - *Las comparaciones son odiosas*; En otras casas cuecen habas, y en la mía, a calderadas - *En todas partes cuecen habas, y en la mía, a calderadas*; Al enemigo que huye, hacerle la puente de plata - *Al enemigo que huye, puente de plata*; Del dicho al hecho, hay gran trecho - *Del dicho al hecho, va mucho trecho*).

En un caso el refrán está citado sólo parcialmente (Tantas veces va el cantarillo a la fuente...) recurso que, como sabemos, es característico también del uso actual de los refranes (Corpas 1998, 374-5). Evidentemente, tal empleo no permite la comparación con la forma actual: *Tanto va el cántaro a la fuente que al*

final se rompe. Sbarbi nos dice al respecto: „... que deja el asa o la frente; es el complemento del refrán arriba interrumpido.” (Sbarbi 1876).

En los refranes empleados en forma completa, la variación se debe algunas veces al uso de una forma verbal anticuada o de estructuras sintácticas diferentes de las que se citan como actuales: Dime con quién andas, decirte he quien eres - *Dime con quién andas y te diré quien eres*; Su San Martín se le llegará, como a cada puerco - *A cada cerdo le llega su San Martín*. (En el DR encontramos: A cada puerco le llega su San Martín, Para cada puerco su San Martín); A quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga, A quien Dios se la diere, San Pedro se la endiga, Pues Dios nuestro señor se la dio, San Pedro se la bendiga - *A quien Dios se la dé, San Pedro se la bendiga*. (En el DR figuran: Al que Dios se la dio, San Pedro se la bendiga y también: A quien Dios se la diere, San Antón se la bendiga). En el refrán „Al enemigo que huye, hacerle la puente de plata” llama la atención el género femenino de la palabra *puente* frente al moderno género masculino.

A veces es difícil saber si se trata de variantes existentes en la época de Cervantes, o si la variación se debe sólo a modificaciones individuales, efectuadas por el autor. Tal vez sea este el caso de *Ese te quiere bien que te hace llorar* - *Quien bien te quiere te hará llorar*.

En el resto de los ejemplos las divergencias son algo mayores, pero tampoco ellas son muy importantes: Cuando a Roma fueres, haz como vieres - *A donde fueres, haz lo que vieres*. (En el DR tenemos: Donde fueres, haz como vieres); El hombre pone y Dios dispone - *El hombre propone y Dios dispone*; Dádivas quebrantan peñas - *Dádivas quebrantan piedras*; Váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza - *El muerto al hoyo y el vivo al bollo*.

Una parte de las paremias - en su mayoría sentencias, frases célebres - citadas en el *Quijote* y conocidas también en otras lenguas europeas, tiene origen bíblico. Cf. los ejemplos recogidos por Vicente Gaos (Gaos, 1987, 157-161). También entre los refranes empleados en el *Quijote*, y vigentes hasta hoy en el español peninsular y extrapensinsular, hay algunos que podríamos considerar europeismos ya que se usan en varias lenguas en forma idéntica o muy similar. Este es el caso de los proverbios *No es todo oro lo que reluce* y *De noche todos los gatos son pardos*. El primero, documentado por Gy. Paczolay en 36 idiomas (Cf. Paczolay, 1987, 266-268), lo encontramos en el *Quijote* dos veces: *No es oro todo lo que reluce* (II. 33) y *No es todo oro lo que reluce* (II. 48). En México se emplea la forma *No todo lo que brilla es oro*.

BOCAVULARIO oro:

No todo lo que brilla es oro. (Refrán.)

Las apariencias engañan.

No todo lo que brilla es de charol, no todo es cordialidad, a veces la violencia hace su agosto. (4. 2. 81., 2.) *[Modificación humorística]

El otro refrán se usa en forma idéntica en el español peninsular y en México: *De noche todos los gatos son pardos* y también en el *Quijote* figura en esta misma forma (II. 33). En húngaro el animal en cuestión es una vaca: *Sötétben minden tehén fekete* 'en la oscuridad todas las vacas son negras'. (En catalán tenemos: *de nit tots els gats són negres*, o sea 'de noche todos los gatos son negros' que desgraciadamente no consta en nuestros diccionarios (DHC, DCH). Las paremias frecuentemente sirven como títulos de obras literarias, artículos periodísticos, etc. Bajo la entrada *gato* en el BOCAVULARIO cito el título de una obra de Carlos Fuentes:

De noche todos los gatos son pardos. (Refrán.)

En la oscuridad es fácil disimular los defectos, confundir dos cosas.

Todos los gatos son pardos. (Carlos Fuentes. México, 10, 1980.)

*[título, cita parcial]

Las modificaciones intencionadas de los fraseologismos en general y de las paremias en particular constituyen un recurso frecuentemente empleado en la lengua escrita y oral. Hay algunos esquemas muy productivos que sirven como base de un sinnúmero de formas más o menos improvisadas que con el tiempo pueden popularizarse. Shirley L. Arora ilustra este fenómeno para el español extrapeninsular con refranes que ella llama destinistas (cf. ARORA 1998a, 1998b). De este tipo tengo recogidos en el BOCAVULARIO los siguientes: *el que nace para guaje hasta jicara no para; el que desde chico es guaje hasta acocote no para; el que nace pa(ra) maceta, no pasa del corredor; el que nace tepalcate, ni a comal tizado llega; el que nació siendo ilaco aunque ande entre tostones y al que nace pa(ra) tamal del cielo le caen las hojas*. Hay un refrán compartido por diferentes lenguas en numerosas paráfrasis que se lee dos veces en el *Quijote* en su forma anticuada: *Dime con quién andas, decirte he quién eres* (II. 10, 23). Darío Rubio en un libro suyo recoge bastantes variantes, usadas en la Península y fuera de ella. (Rubio 1949, 149-150).

En el BOCAVULARIO tengo las siguientes formas:

Dígame como come y le diré cómo hace el amor. (Ovaciones, 31. 10. 1980., 1).

Gran final: Dime como mueres y te diré quien fuiste. (Ovaciones, 28. 10. 1980., 12).

En húngaro decimos *Madarat tolláról, embert barátjáról* (literalmente: 'el pájaro se conoce por su pluma, el hombre por su amigo') que formalmente no tiene nada que ver con *Dime con quién andas y te diré quién eres*. A pesar de esto, se conoce también la sentencia „Mondd meg, hogy mit eszel, s megmondok, hogy ki vagy” - traducción del francés *Dis-mois ce que tu manges, je te dirai ce que tu es*. (Cf. Békés 1977, 472).

La primera frase del *Quijote* es tan conocida que es posible también su parafraseo. J. Cortázar comienza de esta manera su cuento intitulado *Más sobre escaleras*: «En un lugar de la bibliografía del que no quiero acordarme se explicó alguna vez que hay escaleras para subir y escaleras para bajar». Evidentemente, a un ordenador la frase original no le dice gran cosa... Un programa de traducción de nivel medio la tradujo así: „En un lugar de la Mancilla, de cuyo nombre no quieren me acordar, allí no tiene mucho tiempo que vivía un hidalgo (...). Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches [...] consumían las tres partes de su hacienda. (Cf. Plágaro, 127). En ciertos casos de modificación intencionada de los refranes ni los mejores traductores encuentran soluciones adecuadas. A. F. Tytler, ya en el siglo XVIII, en su ensayo „Essay on the Principles of Translation” dedicó especial atención al problema de la traducción del *Quijote* „por lo idiomático del lenguaje”.⁴ Sbarbi consideró intraducible esta obra por su riqueza fraseológica.⁵

La segunda frase del *Quijote* contiene un refrán en forma modificada. Cervantes alude a *Vaca y carnero, olla de caballero*.

En el DR, que en este caso no nos informa de que la paremia en cuestión aparece también en el *Quijote*, encontramos al respecto la siguiente información:

(3324) Vaca y carnero, olla de caballero. (Ac.).

«Ref. con que en lo antiguo se expresaba que la mesa donde había una olla con vaca y carnero, era de lo mejor en aquellos tiempos.»

⁴ Cito según el artículo de W. Borowy (1955) „Dawni teoretycy tłumaczenia”. En *O sztuce tłumaczenia*, Wrocław, 1955, 37-38.

⁵ M. Sbarbi, „Intraducibilidad del Quijote”. En *el Refranero General Español*. Madrid 1976, T. VI. (Sobre las diferentes traducciones inglesas de la primera frase del *Quijote* cf. los ejemplos citados en un artículo de Delfin Carbonell Basset en *Corpas* 2000, 356-358.)

F. Rico en la nota 5. de la página 36 dice:

La olla o 'cocido', de carne, tocino, verduras y legumbres, era el plato principal de la alimentación diaria (a menudo, para comer y para cenar). En una buena olla, había menos *vaca que carnero* (la vaca era un tercio más barata que el carnero).

O sea, con la ayuda de un refrán modificado Cervantes caracteriza de manera condensada las pretensiones y la situación económica real del señor Quijada, Quesada o Quijana - cosa que en las traducciones normalmente se pierde. En la traducción húngara se pierde esta alusión:

La Mancha egyik falujában - a nevét említeni sem akarom - élt nemrég egy nemesember [...]. Az inkább marha-, mint juhhúsból készült olla, esténként hússzelet [...] felemésztette már jövedelmének háromnegyedét. (Cervantes 1962, 21)

Para terminar quisiera volver a la problemática de la fraseología del español peninsular y español extrapeninsular. A veces uno puede meterse en líos si desconoce la variante exacta que se usa en un país dado. Veamos aquí un caso concreto que me pasó hace más de treinta años en La Habana. En la lista presentada por Corpas tenemos una paremia que diverge notablemente en su forma actual de la que aparece en el *Quijote*. Se trata del refrán al cual hace alusión el título de mi intervención: *Váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza*. Suñé nos informa de que „En otra forma se ve en el Comendador Griego, quien dice: «El muerto a la fosada, y el vivo, en la hogaza», y en el Diccionario de la Academia que lee: «El muerto, al hoyo, y el vivo, al bollo». (Cf. Suñé 1929, 20-21). El DR lo menciona en forma idéntica, Corpas lo cita sin poner las comas: *el muerto al hoyo y el vivo al bollo*. En 1970, recién llegado a Cuba, en una recepción - receción, como dirían los cubanos - explicaba que me interesaban los refranes españoles. Y cuando me pidieron que les dijera un refrán español, el primero que se me ocurrió era justamente este: *el muerto al hoyo y el vivo al bollo*. Mi interlocutor llamó a sus compañeros a voces: „el húngaro, sabe un refrán español muy chistoso”. En seguida se formó un círculo alrededor mío y, entre carcajadas, me hicieron repetir algunas veces este consejo sano. Sólo me enteré al día siguiente que el motivo de la gran alegría era el hecho de que en el español de Cuba bollo denomina el sexo femenino. Hace apenas un mes aprendí de una canción cubana - de *La lloradora* de La Lupe -, que en Cuba este refrán se usa en la forma siguiente: *el muerto al hoyo y el vivo al pollo...*

No sólo de pan vive el hombre... Sea hogaza, bollo o pollo, con la fraseología cervantina uno no puede hartarse ni envenenarse. Su conocimiento nos permite disfrutar plenamente la lectura del *Quijote*, y debido a su vitalidad, nos hace posible dominar también una parte importante de la fraseología española. Hasta pienso que - parafraseando la afirmación de Xesús Ferro Ruibal, retomada por Corpas Pastors, de que „el dominio de la fraseología es el más alto nivel de dominio de cualquier lengua” (Ferro Ruibal 1996, 104; Corpas Pastor 2000, 483) - se puede afirmar sin exageración que el conocimiento de la fraseología cervantina es el más alto nivel del conocimiento de la fraseología española.

Bibliografía

- Actas do I. Coloquio Galego de Fraseoloxía*. (1998). Coord.: X. Ferro Ruibal). Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro.
- Arora, Shirley L. (1998a) „Una familia de refranes 'destinistas'. PAREMIA n. 7. Madrid: Asociación Cultural Independiente, 35-44.
- Arora, Shirley L. (1998b) „The *el que nace* Proverbs: A Supplement”. De Proverbio. Electronic Journal of International Proverb Studies. Volume 4 - Number 2 - 1998.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1962) *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Budapest: Magyar Helikon.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1987) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición crítica y comentarios de Vicente Gaos. Madrid: Editorial Gredos. 3 vols. (El III volumen contiene: Apéndices, gramática, bibliografía e índices).
- Cervantes Saavedra, Miguel de (196?) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición especial con índice analítico para el fácil manejo de la obra; Cuarta edición. Madrid: Ediciones Ibéricas. (La advertencia que precede al índice analítico está firmada por José Bergua).
- Cervantes, Miguel de (1998) *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona. 2 vols. (El CD-ROM que acompaña el libro contiene los materiales del primer tomo. El segundo es un volumen complementario).
- Cervantes, Miguel de (1998) *Obras completas*. Versión CD-ROM realizada por Florencio Sevilla y Antonio Rey para el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, bajo la coordinación de Carlos Alvar.
- Conca, Maria (1987) *Paremiologia*. València: Universitat de Valencia.
- Corpas Pastor, Gloria, 1995 [1994] *Un estudio paralelo de los sistemas*

- fraseológicos del inglés y del español*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994. (Edición en microfichas de la Universidad de Málaga, 1995).
- Corpas Pastor, Gloria (1996) *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- Gloria Corpas, Pastor, ed. (2000) *Las lenguas de Europa: Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*. Granada: Editorial Comares.
- Gloria Corpas, Pastor (1998) „El uso de paremias en un corpus del español peninsular actual” (En: Wotjak 1998, 365-390).
- Gloria Corpas, Pastor (2000) „Acerca de la (in)traducibilidad} de la fraseología”. (En: Corpas, ed. 2000, 483-522).
- Hatzfeld, Helmut (1972) *el «Quijote» como obra de arte del lenguaje*. Segunda edición española refundida y aumentada. Reimpresión. Madrid: CSIC. Revista de Filología Española. - Anejo LXXXIII.
- Lara, Luis Fernando et al. (1979) *Investigaciones lingüísticas en lexicografía*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Mellado Blanco, Carmen (1997 [1999]) *Los somatismos del alemán: semántica y estructura* (Edición en microfichas de la Universidad de Salamanca, 1999).
- Mellado Blanco, Carmen (2000) „Formas estereotipadas de realización no verbal en alemán y español: los cinegramas desde un enfoque contrastivo-histórico”. (En:) Corpas, ed., 2000, 389-410.
- Martínez Marín, Juan (1996) *Estudios de fraseología española*. Málaga: Agora.
- Morvay, Károly (1971) *Tłumaczenia związków frazeologicznych w polskich przekładach Don Kichota* (tesina).
- Morvay, Károly (1978a) „Tłumaczenia związków frazeologicznych w ostatnim przekładzie Don Kichota”. *Prace Filologiczne* (Varsovia), 315-330.
- Morvay, Károly (1978b) „La fraseología en las traducciones polacas del *Quijote*”. *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae. Sectio Linguistica. Tomus IX.*, 227-233.
- Morvay, Károly (1981) *Bocavulario de mexpañol*. Citado como BOCAVULARIO.
- Morvay, Károly (1981) „Indigenismos en la fraseología mexicana”. *Annales... Sectio Linguistica. XII*, 185-195.
- Morvay, Károly (1982) „Apuntes sobre la investigación de la fraseología mexicana”. *Proverbium Paratum* (Budapest), 1982. nr. 3., 274-281.
- Morvay, Károly (1986) „Fraseología del español de México”. *Revista de Filología Románica* (Madrid), nr. IV. 1986, 317-322.
- Morvay, Károly (1988) „Z zagadnień frazeologii historycznej i porównawczej - o pierwszym przek adzie polskim Don Kichota”. (En:) *Z problemów frazeologii polskiej i słowianskiej IV* (Warszawa), 1988, 227-236.
- Morvay, Károly (1994) *Telespañol magyarázattal 1.* (Spanyol nyelvkönyv kezdőknek és újrakezdőknek) Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, MTV OPAL Produceri Iroda.

- Morvay, Károly (1995a) „Problemes de fraseologia catalana - fraseologismes i fraseoides”. *Estudis de lingüística oferts a Antoni M. Badia i Margarit*, II, Barcelona, 1995, 51-63.
- Morvay, Károly (1995b) „Problemes de fraseologia i fraseografia catalanes”. *CAPLLETRA*, nr. 18. Valencia, 1995, 211-220.
- Morvay, Károly (1996) „Harri batez bi kolpe”. *Cuestiones de fraseología comparada*. (Herri literaturen IV. Jardunaldiak 'Paremiologiaz', Durango, 1996-XII-06/07). *EUSKERA*, 1996, 3. 719-767.
- Morvay, Károly (1997a) „Aspectos lexicográficos y didácticos de la paremiología y fraseología”. *Actas del 1er Congreso Internacional de Paremiología* (Madrid, del 17 al 20 de abril de 1996), *PAREMIA*, 6, 1997, 423-432.
- Morvay, Károly (1997b): „Entre comillas. Problemas ortológicos en el campo de la fraseología”. (En:) *Hommages à Kulin Katalin*. *Palimpszeszt könyvek* Nr. 1. Budapest, 1997, 160-167.
- Morvay, Károly (1999) „Dir les coses pel seu nom (Sobre la terminologia fraseològica)”. *Revista de Filologia Románica*, 1999. Número 16. 289-306.
- Morvay, Károly (2000) „Descubrir América en la fraseología”. (en:) Gloria Corpas Pastor, ed. (2000) *Las lenguas de Europa: Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*. Granada: Editorial Comares. 275-302.
- Morvay, Károly (2001, en prensa) Xesús Ferro Ruibal (coord.), *Actas do I Coloquio Galego de Fraseoloxía*. *Estudis Romanics*. Volum XXIII. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. (Reseña).
- Plágaro Repollés, Julio Ma. & Plágaro Mussard, Xavier (1998) *Herramientas electrónicas para autores y traductores*. Madrid: Acta.
- Rosenblat, Ángel (1971) *La lengua del «Quijote»*. Madrid: Gredos.
- Suñé Benages, Juan (1929): *La fraseología de Cervantes*. Barcelona: Editorial Lux.
- Rubio, Darío (1949) *Refranes, proverbios y dichos mexicanos*. I-II. México.
- Ruíz Gurillo, Leonor (1997a) *Aspectos de fraseología teórica española*. València: Universitat de València. Anejo n. XXIV de la Revista CUADERNOS DE FILOLOGÍA.
- Ruíz Gurillo, Leonor (1997b) *La fraseología del español coloquial*. Barcelona: Ariel.
- Sancho Cremades, Pelegrí (1999) *Introducció a la fraseologia*. Aplicacions al valencià col.loquial. Paiporta: Ed. Denes.
- Santamaría, Francisco (3, 1978) *Diccionario de mejicanismos*. México: Editorial Porrúa.
- Sbarbi, José María (1876) [1974-1978], 1980) *Refranero general español*, parte recopilado, y parte compuesto por José María Sbarbi, 10 vols. Madrid. (Cf. el tomo VI que es la „Colección de los refranes, adagios, proverbios y frases proverbiales que se hallan en el Quijote”).

- Szakolczai Ildikó (1986) *La fraseología en las traducciones francesas del Quijote*. (Tesina).
- Szakolczai, Ildikó (1986) „La fraseología en las traducciones francesas del *Quijote*”. *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae. Sectio Linguistica*. Tomus XVII., 227-233.
- Tornai, Alexandra (1998) *El lenguaje de Cervantes*. (Tesina).
- Varrók, Ilona (1984) *La traducción japonesa del Don Quijote*. (Tesina).
- Wotjak, Gerd, ed. (1998) *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag; Madrid: Iberoamericana.
- Zuluaga, Alberto (1980) *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. *Studia Romanica et Linguistica* 10; Frankfurt a. M - Bern - Cirencester: Peter D. Lang.

Diccionarios citados con abreviaturas

- BOCAVULARIO = Morvay, Károly (1981) *Bocavulario de mexpañol*. Pequeño diccionario fraseológico del español de México. (Original no publicado).
- CLAVE = Maldonado, C. (ed. y dir.) 1996 *Diccionario de uso del español actual CLAVE*. Madrid: SM.
- DCH = Faluba, Kálmán & Morvay, Károly (1990) *Diccionari català-hongarès*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- DFER = Levintova, E. (red.) 1985. *Diccionario fraseológico español ruso*. Moscú: Editorial „Russki Yazik”.
- DFEM = Varela, F., Kubarth, H. 1994. *Diccionario fraseológico del español moderno*. Madrid: Gredos.
- DHC = Faluba, Kálmán & Morvay, Károly (1996) *Diccionari hongarès-català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- DR = Campos, Juana G. & Barella, Ana (1993) *Diccionario de refranes*. Madrid: Espasa Calpe.
- DRAE = *Diccionario de la Real Academia Española*. Tomos I-II, Madrid: Espasa Calpe.
- DUE = Moliner, María 1966-67 *Diccionario de uso del español*. Tomos I-II, Madrid: Gredos.
- NDA II = Haensch G., Werner R. [eds.] 1993 *Nuevo Diccionario de Americanismos*. Tomo II: Nuevo Diccionario de Argentinismos, Santa Fé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, reeditado en 2000 con el título: *Diccionario del español de Argentina*. Madrid: Gredos.
- NDA III = Haensch G., Werner R. [eds.] 1993 *Nuevo Diccionario de Americanismos*. Tomo III: Nuevo Diccionario de Uruguayismos, Santa Fé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Éva Simon

Un rol legendario de Don Quijote: el marqués de Mantua

En memoria del ejemplo familiar de
József Kovács, profesor de lengua y literatura húngara y francesa
Premio Kossuth y Condecoración de Oro del Trabajo,
licenciado en la Universidad de Debrecen,
estudiante de la Sorbona de París,
profesor, embajador, viceministro de educación y
creador de la Escuela Superior de Magisterio de Nyíregyháza

Todos¹ conocemos la famosísima escena de la selección de los libros de la biblioteca de don Quijote por parte de sus amigos para que las obras que podían haber provocado la locura del famoso caballero de la Mancha fueran quemadas sin piedad. El Cura, en efecto, reconstruyendo las locas fantasías de don Quijote e introduciendo en el juicio peculiar sus propias ideas sobre el valor literario y estético, condena a la hoguera en primer lugar todas las traducciones de obras en verso, o sea, las de las gestas,² pero esta condena se extiende también a las refundiciones de las obras originales. El Cura, mientras en un primer momento pone sólo aparte las obras de la materia de Francia para poder seleccionar de ellas las que en verdad fueran valiosas, quemaría inmediatamente la gesta de *Bernardo del Carpio* y el *Roncesvalles* español.

El Cura en esta escena es la figura locutora del mismo Cervantes, quien en la descripción de su personaje principal ya nos ofrece una especie de crítica literaria:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates

¹ Este artículo ha sido realizado con el respaldo de la „Fundación por la Ciencia Húngara” del Banco de Crédito de Hungría (A cikk az MHB „A Magyar Tudományért Alapítvány” támogatásával készült)

² „...si aquí le hallo y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno...”; „...y aquí perdonáramos al señor Capitán que no le hubiera traído a España [el *Orlando Furioso* de Ariosto] y hecho castellano que le quitó mucho de su natural valor; y lo mesmo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento.” Cervantes Saavedra, Miguel de *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Bruguera S. A., Barcelona, 1979. Cap.VI, p. 55 (En lo sucesivo, “ed.cit.” se referirá siempre a esta edición de la obra.)

imposibles; [...] Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero; pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de sólo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. Mejor estaba con Bernardo del Carpio, porque en Roncesvalles había muerto a Roldán el encantado valiéndose de la industria de Hércules, cuando ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos. Decía mucho bien del gigante Morgante, porque con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, él sólo era afable y bien criado. Pero, sobre todos, estaba bien con Reynaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en allende robó aquel ídolo de Mahoma que era todo de oro, según dice su historia. Diera él por dar una mano de coces al traidor de Galalón, el ama que tenía y aun a su sobrina de añadidura.³

De esta descripción se ve claramente que son las gestas o libros de caballerías tardíos⁴ los que sucumben ante la severa mirada del autor del *Quijote*. Sin embargo, el autor permite a su héroe desempeñar papeles principales no sólo de gestas y novelas, sino de romances y crónicas también - lo que significa que éstos son igualmente poco aceptables para Cervantes.

En el capítulo quinto don Quijote se acuerda del romance del Marqués de Mantua:

...trújole su locura a la memoria aquel de Valdovinos y del Marqués de Mantua, cuando Carloto le dejó herido en la montaña [...] y así, con muestras de grande sentimiento, se comenzó a volcar por la tierra y a decir con debilitado aliento lo mesmo que dicen decía el herido caballero del bosque:

- ¿Dónde estás, señora mía,
Que no te duele mi mal?
O no lo sabes, señora,

³ Cap. I., pp. 28-29, ed.cit.

⁴ La mención de los gigantes es uno de los indicios de que se trata de la crítica de las refundiciones u obras tardías basadas en un núcleo mucho más austero, representado por las gestas originales primitivas. Parece que el *Poema de mio Cid* también para Cervantes era una obra escrita poco posteriormente a las hazañas del Cid o que por su fondo histórico era respetable y valioso. En cambio, *Bernardo del Carpio* para él sería posterior o al menos condenado por falsas hazañas descritas. Las obras tardías que se renovaban por la ampliación, la mezcla y la conjunción de ciclos además de la construcción de ciclos propios (*Bernardo del Carpio*, p.ej.) - Cfr. Heintze, Michael "Les techniques de la formation de cycles dans les chansons de geste", in *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chanson de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, 1994, pp.21-58, p.25. - presentaban elementos excesivos, casi fabulosos de magia, personajes fantásticos como los gigantes, la mezcla de los mitos grecorromanos antiguos con los elementos extravagantes de exageración, de los cuales prácticamente todos aparecen en las versiones tardías de *Renaud de Montauban*, tanto en las francesas como en las italianas - las últimas poco conocidas, a falta de la edición de los textos más importantes. También el personaje de Ganelón y su familia intrigante tiene un especial interés en la introducción de elementos novelísticos a las gestas y en la estructuración bipartita de la lucha entre buenos caballeros y la familia de los traidores.

O eres falsa y desleal.
Y desta manera fué prosiguiendo el romance, hasta aquellos versos que dicen:
¡Oh noble Marqués de Mantua,
Mi tío y señor carnal!⁵

Y la escena sigue, porque en este momento don Quijote ve a un labrador que se le acerca para ayudarle, pues el caballero está mal herido:

...Don Quijote creyó, sin duda, que aquél era el Marqués de Mantua, su tío, y así, no le respondió otra cosa sino fué proseguir en su romance, donde le daba cuenta de su desgracia y de los amores del hijo del Emperante con su esposa, todo de la misma manera que el romance lo canta.⁶

A don Quijote le entusiasma este romance, pues conoceremos el desarrollo de la historia del Marqués de Mantua en el capítulo décimo, ahora ya no desde la perspectiva del rol de Valdovinos, sino del propio Marqués:

...- Yo hago juramento al Criador de todas las cosas y a los santos cuatro Evangelios, donde más largamente están escritos, de hacer la vida que hizo el grande Marqués de Mantua cuando juró vengar la muerte de su sobrino Valdovinos, que fué de no comer pan a manteles, ni con su mujer folgar, y otras cosas que, aunque dellas no me acuerdo, las doy aquí por expresadas, hasta tomar entera venganza del que tal desaguizado me fizo.⁷

Con este juramento comienzan las grandes aventuras del caballero andante don Quijote de la Mancha, y poco vale que Sancho, preocupado, titule al honrado héroe del Marqués de Mantua „*loco viejo*” por haber incitado a un juramento tan insensato a su amo, tiene que respetar el compromiso.

Es interesante desde el punto de vista de la crítica el hecho de que Cervantes prefiera traer a la memoria el romance y no la gesta que le dio origen, la historia de *Ogier de Danemarche*.⁸ Es de igual modo interesante que separe de los romances del Marqués de Mantua y de la gesta de Ogier otra leyenda de un héroe llamado de la misma manera Ogier, mejor dicho, Otger, la leyenda de los Nueve Barones de la Fama, que don Quijote conoce tan bien como las gestas de los Doce

⁵ Cap. V, pp. 48-49, ed.cit.

⁶ Cap. V, p. 49, ed.cit.

⁷ Cap. X, p. 78, ed.cit.

⁸ Es también interesante, que Lope de Vega crec casi en el mismo año su drama *El Marqués de Mantua* (1604) sobre la base de los romances. De este desarrollo siempre más lejano del tema verdadero y siempre más centrado en el conflicto amoroso se deduce que el tema del *Rigoletto* es la gesta *Ogier de Danemarche*, aunque a primera vista esto parezca una insensatez. Cfr. Voretzsch, Karl, *Über die Sage von Ogier den Däne und die Entstehung der Chevalier Ogier*, Halle, 1981.

Pares de Francia.⁹

Es doble la causa de la preferencia de Cervantes por los romances del Marqués de Mantua: primero, que en las versiones francesas de la historia de *Ogier de Danemarque* o *Le Danois* no hay escenas que puedan servir de base a los romances españoles del Marqués de Mantua, o sea, episodios impregnados de emociones tan fuertes; segundo, que los romances, en caso de nacer de una gesta o de un cantar,¹⁰ focalizan las escenas más dramáticas para poder atraer la atención del público y para poder expresar el núcleo del tema a través de los sentimientos o pensamientos de los protagonistas,¹¹ por ser un género breve.

Los romances sobre Valdovinos y el Marqués de Mantua están, en cambio, cerca de la tradición italiana de *Ogier de Danemarque*,¹² temáticamente a la obra franco-véneta de la Chevalerie Ogier y por la expresión lírico-dramática de los sentimientos a la tradición toscana,¹³ posterior a la franco-véneta.¹⁴

Al parecer don Quijote cita una variante diferente de la que conocemos por el *Romancero Castellano*,¹⁵ porque allí el moribundo Valdovinos disculpa a su mujer por no estar presente en sus últimos momentos:

¿Dónde estás, señora mía,
que no te pena mi mal?
De mis pequeñas heridas

⁹ Cap.V, p.50, ed.cit.

¹⁰ El origen de los romances no está aclarado, pero pienso que hay romances que nacen antes o coexisten con las gestas formando también la fuente de las mismas y hay romances que nacen de una obra ya existente, como para divulgarla. Pienso que el caso de los romances de *El Marqués de Mantua* es éste - respecto a este romance de acuerdo con la opinión generalizante sobre la creación tardía de los romances de Knud Togeby (*Ogier le Danois dans les littératures européennes*, Munksgaard, København, 1969, p. 214) -, ya que otros elementos de la misma gesta de Ogier se encuentran en otro ciclo de romances, el de la reina Sybilla o Sevilla.

¹¹ Es la misma la causa de la preferencia de Lope de Vega por los romances en su *el Marqués de Mantua*: la expresión de sentimientos y la focalización de los puntos neurálgicos de una situación en la expresión dialogante es perfecta para el género del drama.

¹² Togeby, Knud, op.cit., p. 214, llega a la misma conclusión, pero sólo trae como prueba la igualdad del nombre de Ermelina, madre de Baldovinos, que lleva el mismo nombre en la tradición toscana.

¹³ Las obras toscanas - con toda probabilidad compuestas en Siena o por un sienés - no habían sido publicadas todavía. Tenemos la transcripción de partes y el resumen de la trama de una sola variante por parte de Rajna, Pio, en *Uggeri il Danese nella letteratura romanzesca degl'italiani*, II, Romanía, 3, 1874, pp. 31-77, pp. 32-46. Yo tuve la suerte de poder ver esta variante en original, otra variante que actualmente se encuentra en Bergamo y un incunable hecho en Venecia además de las dos versiones toscanas en prosa que menciona el mismo Rajna también. Es por eso que oso mencionar generalizando la tradición toscana que parece diferir poco en sus variantes.

¹⁴ Probablemente hay un siglo o siglo y medio entre la *Chevalerie Ogier* y las variantes toscanas en octava rima.

¹⁵ Cfr. *Romancero Castellano*, notas prologales y selección de textos por Molist Pol, Esteban, *Obras Maestras*, Barcelona, s.a., pp.174-182

Compasión solías tomar,
 ¡agora de las mortales
 no tienes ningún pesar!
 No te doy culpa señora,
 que descanso en el hablar;
 mi dolor, que es muy sobrado,
 me hace desatinar.
 Tú no sabes de mi mal
 ni de mi angustia mortal;
 yo te pedí la licencia
 para mi muerte buscar.

Sin embargo, es ésta, la variante castellana que está más cerca de la versión citada por don Quijote. La historia de la muerte de Valdovinos o Beaudouin por la traición del hijo del emperador, Carloto, debía ser muy conocida en la península, porque no sólo los romances que son recogidos bajo el título de romances de Valdovinos y del Marqués de Mantua tratan de la misma traición, sino también los romances de Don Belardos.¹⁶

Las diferentes variaciones de la historia de Valdovinos se pueden descomponer en elementos constitutivos básicos: la caza, el asesinato de modo traicionero,¹⁷ el dolor del pariente¹⁸ y la exigencia de justicia. Los personajes de las mismas variantes son: Valdovinos, la infanta Sevilla - su esposa,¹⁹ Carloto, el

¹⁶ Además, si ya mencionamos la tradición franco-véneta, de ésta la embajada de Ogier al sarraceno Massimo Çudé, que es un panel generalmente utilizado en las gestas - pensemos en la *Chanson de Roland* - y que probablemente viene de la tradición occitano-catalana de la embajada de Borrell a la *Marca Hispanica*, se reproduce en los romances del *Conde Dirlos*. Y parece ser que estos romances no sean la continuación de la tradición más temprana, puesto que Menéndez Pidal los incluye entre los romances pseudo-carolingios paralelos o posteriores a las gestas del siglo XII (cfr. *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, Teoría e historia por Menéndez Pidal, Ramón, Vols. 1-2, 2a ed. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1968, Vol. 1, pp. 275-285).

¹⁷ Estos dos primeros también aparecen en un romance occitano: *Lo hilh del Rèi de França*, romance No. 22 de Petit, Jean-Marie et Tena, Jean: *Romancero occitan*, Voix, François Maspero, Montpellier, Paris, 1979, aunque allí no se trata de la muerte del rival, sino del mismo objeto del amor, descrito muy simbólicamente, casi según la tradición de *trobar clus*.

¹⁸ Pariente, porque es el dolor del tío o el de la esposa - cfr. Romance No. 1233 del *Romancero General y Flor de Diversa Poesía*, ed. prólogo e índices de González Palencia, Ángel, Clásicos Españoles III, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, Madrid

¹⁹ Quien es aquí la hija del rey de Sansuena. Al respecto Togeby (op.cit., p. 214) opina que „ce [...] s'explique par une confusion avec Beaudouin, frère de Roland, dans la chanson des Saxons, dont on ignore d'ailleurs qu'elle a été connue en Italie.” La última afirmación es verdad, pero en el sur de Italia hay otra historia, justamente la de la reina Sybilla, con fondo histórico concreto, que pudo influir en este romance español, ya que los elementos de la historia de Valdovinos entraron, como indiqué más arriba también, justamente en los romances de la reina Sybilla.

marqués de Mantua²⁰ - que es mencionado así o como Danés Urgel o Urgero en el *Romancero Viejo*²¹ - lo que nos será importante cuando tratemos de la leyenda de los Nueve Barones de la Fama. El lazo entre los personajes, sin embargo, es más bien fijo: Valdovinos y Sevilla son marido y mujer, Valdovinos es hijo del rey de Dacia, pero nacido en Francia,²² Carloto es un pretendiente envidioso, y el Marqués es tío de Valdovinos. Estos lazos en las tradiciones de gestas son diferentes, allí Ogier es padre de Beaudouin, quien es muy joven todavía, o sea, no tiene mujer.

La caza y el bosque como escenario del asesinato traidor es elemento sólo de la tradición franco-véneta.²³ El dolor del pariente - en este caso del padre²⁴ - caracteriza sobre todo la tradición toscana, aunque de modo simple se describe también en la obra franco-véneta. La exigencia de justicia naturalmente es elemento constitutivo de todas las tradiciones, pero de modo diferente: en la francesa es el punto de partida de la historia de la guerra entre Ogier y Carlomagno; en la franco-véneta es el núcleo de la segunda injusticia que sufre

²⁰ Esta ponencia no nos permite ofrecer un análisis detallado - histórico sobre todo - que explique la transformación del personaje de *Ogier le Danois* en Marqués de Mantua. Generalmente se acepta la teoría de que Mantua es una transformación de la denominación francesa *La Marche*. Esta teoría no toma en consideración algunos datos histórico-literarios: Mantua fue propiedad de la familia Gonzaga que justamente en la época de mayor auge de los romances y su colección obtuvo propiedades en Francia (ramo Gonzaga-Nevers). El código que contiene la versión franco-véneta de la *Chevalerie Ogier*, de la cual hemos dicho que es la única versión que nos habla de la muerte de Beaudouin durante la caza, pertenecía justamente a la biblioteca de los Gonzaga (el código fue compilado entre el tercer y el séptimo decenio del siglo XIV - según lo que demostré en mi artículo: "Onomastica dei re ungheresi nella „Geste Francor“ del código XIII della Biblioteca Marciana", *Nuova Corvina, Rivista d'Italianistica dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria*, No.5, 1999, pp. 213-219, pp.218-219), así p.ej. se podría imaginar una actualización en la onomástica de los héroes. Sin arriesgarme a añadir alusiones a una versión toscana, ya mencionada, de la historia de Ogier en octava rima que se encuentra en Bergamo (feudo de los Visconti y anexado a la República de Venecia desde 1430) de la cual todavía no conocemos la historia de la compilación y compra, llamaría de nuevo la atención (ver nota 11) a que en la tradición toscana el nombre de la madre de Beaudouin es igualmente Ermellina, como en los romances de Valdovinos. Por eso, pienso que tal vez se deba revisar la teoría mencionada sobre la transformación de *Marche-Mantua*, tanto más, porque en los romances también aparece el nombre de Urgero y Urgel. Este último está claro que es una transformación por corrupción oral del nombre catalán Otger en el topónimo Urgell, famoso obispado - tanto más explicable, porque había una tradición conocida y reproducida en las obras literarias de la prohibición de la pronunciación del nombre de Ogier. La leyenda de Otger Cataló (de la que hablaremos más adelante) tiene un paralelo en el romance aragonés de los *Cien de Uruel*, donde Uruel - con evidente parecido fonético al de Urgell pronunciado en español - es también un topónimo. De la posible infiltración de la leyenda catalana en la literatura trata la primera parte de mi estudio que aparecerá dentro de poco en *Studia Romanica (Debrecen) series litteraria XXI*, 2000, bajo el título de "Description, caractérisation et relation des personnages dans la version franco-italienne d'Ogier le Danois".

²¹ *Romancero viejo*, ed., intr. y notas de Juan Alcina, RBA Editores, Barcelona, 1995

²² Algo contradictorio, por cierto. En los romances tiene el apodo de 'el Franco'.

²³ Confrontando la épica.

²⁴ Del cual tenemos un maravilloso ejemplo también en el *Libro de Apolonio*.

Ogier y es la base de su victoria final; en la toscana es causa de la prisión de Ogier - en este caso justa condena, por haber tomado venganza sobre el hijo del emperador - y falta al final el juicio y la victoria en el Derecho.

Es por estos elementos constitutivos, naturalmente, que don Quijote se acuerda del romance del Marqués de Mantua, pero la comicidad o, en cierto modo, ironía de la situación descrita por Cervantes reside en que la fechoría sufrida por don Quijote no es naturalmente un intento de asesinato, aunque las quejas que el protagonista reproduce sean las mismas que las de Valdovinos. Pero lo que más cuenta es que la serie de elementos se corta, porque se omite la compasión de algún pariente del héroe, y sólo páginas y capítulos después tenemos el juramento y la exigencia de buscar derecho, y por parte del mismo héroe ultrajado, quien con este objetivo cambia de rol y así consigue ser fuerte y victorioso.

Estos métodos literarios demostrados en la narración de este episodio por Cervantes, que exponen la forma de cambiar o variar la historia, son los mismos que se utilizaban durante siglos en materias de caballería. Las quejas de un moribundo son una amplificación para atraer la atención; la omisión de la representación de una evidente consecuencia de la fechoría que prepararía el elemento de respuesta al mal sufrido con la intercalación de otros elementos poco ligados a la línea de la historia principal; por consiguiente, una decisión de respuesta a la fechoría que así pierde su razón y su lógica, porque a causa de las intercalaciones se queda en el aire; el cambio de roles entre personajes y del mismo personaje - son todos métodos de variación literaria que hacen de la obra, cuando ya son excesivas, una insensatez y ridiculizan al mismo protagonista, que en este caso es don Quijote.

El mismo problema nos plantea la mención de los Doce Pares de Francia y los Nueve Barones de la Fama, cuando don Quijote es llevado a casa para ser curado después de haber sufrido la fechoría. La mención de estos héroes está intercalada entre el rol de Valdovinos y el del Marqués de Mantua vengativo, al parecer, sin poder ser conectado al tema del romance. Sin embargo, no es así: el personaje de Ogier en la tradición primitiva no es miembro de los Doce Pares de Francia, pero en las gestas posteriores y en sus reelaboraciones en prosa y, en Italia, en octava rima, Ogier por sus hazañas se introduce en este grupo. Más interesante es, en cambio, el caso de los Nueve Barones de la Fama, porque demuestra que Cervantes conoció esta leyenda o a través de la crónica catalana de Tórnich, o - y esto es, tal vez, más probable - de los *Anales del Reino de Aragón* de Jerónimo Zurita²⁵.

²⁵ Aparecidos en 1548.

La leyenda²⁶ cuenta que un godo, llamado Otger en tiempos de Pipino²⁷ descendió desde la ciudad de Narbona²⁸ con Nueve Barones, para reconquistar de los moros el territorio de la *Marca Hispanica*, o sea, Cataluña. Otger murió durante el asedio de Empurias y así se quedaron sólo los nueve barones que siguieron la reconquista bajo el comando de Dapifer de Montcada. Los nueve barones fundadores de Cataluña fueron progenitores de las nueve casas nobles más importantes de Cataluña. Es interesante que Zurita piense que esta historia es cierta, mientras que de la leyenda de los Cien de Uruei,²⁹ que habrían fundado de igual modo el Reino de Aragón, piensa que es pura imaginación.

Lo que nos interesa más al respecto es que conociendo a Ogier como jefe de los Nueve Barones de la Fama y mencionando a los Doce Pares, de los cuales él podía ser también uno, en el episodio de la representación del romance del Marqués de Mantua - entre el rol de Valdovinos y el del Marqués - la mención de estos famosos caballeros mantiene oportunamente disimulado el lazo y descubren las posibilidades imaginadas por don Quijote:

...- Yo sé quien soy - respondió don Quijote -, y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías.³⁰

²⁶ Un estudio detallado de la leyenda de Otger Cataló fue realizado por Coll i Alentorn, Miquel bajo el título de "La llegenda d'Otger Cataló i els Nou Barons" que se encuentra en *Llegendari, Textos i Estudis de Cultura Catalana* 30, Obras de Miquel Coll i Alentorn IV, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pp. 7-50.

²⁷ Según otros, Carlomagno.

²⁸ Zurita no menciona Narbona (cfr. *Anales de la Corona de Aragón*, ed. prep. Por Canellas López, Angel, Institución „Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Zaragoza, 1976, Tomo I, p. 12), pero tenemos una historia en la Pseudo-Filomena que habla de Ogier que inicia su campaña desde Narbona.

²⁹ Véase también la nota 15 de la presente ponencia.

³⁰ Cap.V., p. 50, ed.cit.

El estado perfecto y su habitante perfecto: Idealismo y realidad en la obra *Del socorro de los pobres*¹ de Vives y en el *Don Quijote* de Cervantes,² o bien, los rasgos renacentistas de las dos obras

Juan Luis Vives³ es uno de los españoles más conocidos de la Europa del siglo XVI - en Hungría pudo enorgullecerse de tener este adjetivo hasta el siglo XVIII - escribió el tratado *Del socorro de los pobres*⁴ sobre la organización de la comunidad (ciudad) bien ordenada y la conveniencia para ellos. Al contrario de las obras corrientes de esa época - por ej. la *Utopía* de Tomás Moro, más tarde la *Nueva Atlántida* de Bacon, *Estado del Sol* de Campanella, *Christianopolis* de Johann Valentin Andreae,⁵ - Vives no pretende salir del mundo existente, no quiere arreglar su mundo nuevo en una isla imaginaria, sino lo quiere reformar, mejorarlo para los pobres también. Con la fecha del 6 de enero de 1526 se lo dedicó al burgomaestre y al senado de la ciudad de Brujas:

¹ Juan Luis Vives, *De subventionem pauperum*, Bruges, 1526. En la edición completa de las obras de J. L. Vives, *Opera in duos distincta tomos*, Ed. Hulderius Coccus, Basileae, 1555., I-II.t.; II. pp. 890-922. El tomo utilizado en la Biblioteca Széchényi: J.L.V., *Opera in duos...* Caracteres romanos: 380 I-II., t. II. pp. 890-922. (En adelante, *Opera* II. y página) v el original de las traducciones españolas: Juan Luis Vives, *Obras completas*, I-II. Primera traslación castellana íntegra y directa, comentarios, notas y un ensayo biobibliográfico [¡así!] por Lorenzo Riber de la Real Academia Española, Aguilar, Madrid, 1947.; *Ibidem*: *Del socorro de los pobres*, tomo I. pp. 1355-1411. (En adelante: Socorro y página). La edición crítica no fue posible de obtener: J. L. Vives, *Selected Works*, Volume 4., *De subventionem pauperum*, Ed. C. Matheussen, Brüssels.

² Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Colección Austral, t.150, Madrid, ed.25º, 1973.

³ Juan Luis Vives (Valencia, 1492- 1540, Brujas), pedagogo, filósofo, humanista, nació en una familia conversa. En 1509 llegó a París en busca de lecturas, y después vivió en Brujas, Lovaina, Inglaterra. Conoció a Tomás Moro, a Erasmo. Obras principales: *Commentaria in XXII libri De civitate Dei divi Aurelii Augustini* (1521); *De institutione feminae christianae* (1523), *De officio mariti* (1528), *Introductio ad veram sapientiam* (1524), *De disciplinis* (1531), *De ratione dicendi* (1532), *De anima et vita* (1338), *De veritate fidei Christianae* (1543). En Hungría fue muy popular, Albert Szenci Molnár, Péter Pázmány conocían sus obras.

⁴ Véase la nota 1.

⁵ Thomas More, *Utopia*, 1516; Tommaso Campanella, *La città del sole*, 1602/1623; Francis Bacon, *New - Atlantis*, 1627; Johann Valentin Andreae, *Christianopolis*, 1627. Pertenece aquí la obra de San Agustín, *De civitate Dei*, 423-427.

...he de confesar que yo tengo tanta afición a esta ciudad como a mi nativa Valencia, y no la nombro con otro nombre que el de Patria porque catorce años ha que habito en ella, [...] aquí tomé esposa; [...] me agradó vuestro sistema administrativo, la educación y civilidad de este pueblo y la increíble quietud y justicia que reinan aquí. [...] La necesidad en que muchos de ellos se debaten me obligó a poner por escrito los medios que yo juzgo conducentes al socorro de su indigencia. Que yo hiciera esto mismo, hace ya mucho tiempo que en Inglaterra me rogó el señor Praet, prefecto vuestro, que con frecuencia y con muy visto celo piensa en el bien público de esta ciudad, como es su deber. A vosotros dedico esta obra; ya porque es muy fuerte vuestra propensión a hacer bien y aliviar a los miserables (Cosa de que da testimonio tanta muchedumbre de pobres como de todas partes afluye aquí, cual a un refugio siempre prevenido para los necesitados)...⁶

En el primer libro de la obra que consta de 11 capítulos, Vives se ocupa en general del origen de las necesidades y las miserias del hombre⁷ según los principios de la cristianidad y de la antigüedad. El libro II (consta de 10 capítulos) es el programa propiamente dicho, cuya idea fundamental es el encontrar un trabajo, una ocupación útil, adecuada para todos los miembros de la comunidad con una supervisión severa y extendida a todos los sectores de la vida. Vives empieza el trabajo con la enumeración de los pobres según sus domicilios; así algunos viven en los hospitales, otros en su casa escondiendo su miseria, y hay quienes mendigan publicamente. Él explica detalladamente la gran variedad de los hospitales, que según nuestro entender puede significar tanto el hospital, como el asilo de huérfanos, o el instituto de los ciegos, o la psiquiatría.⁸

El control practicaría un grupo formado por los regidores de la ciudad y de un escribano que notaría los ingresos, los nombres de los habitantes, y el motivo de habitar en el refugio.⁹

...Los que padecen en su casa los agobios de la pobreza sean también anotados

⁶ Socorro, Dedicatoria, p. 1355.

⁷ Socorro, I. Libro: capítulo 1.: Origen de la necesidad y miseria del hombre; 2.: Necesidades de los hombres; 3.: Cuál sea la razón de hacer bien; 4.: Cuán natural es el hacer bien; 5.: Por qué causas algunos se apartan de hacer bien; 6.: De qué modo deben portarse los pobres; 7.: Qué vicios impiden hacer bien a los que pueden hacerlo; 8.: Qué ninguna cosa debe sernos estorbo para hacer bien; 9.: Que lo que da Dios a cada uno no se lo da para él solo; 10.: Que no pueden subsistir ni la piedad ni el Cristianismo sin el socorro mutuo; 11.: Cuánto bien se ha de hacer a cada uno y cómo se le ha de hacer este bien.

⁸ Socorro, p. 1392.: "... Doy el nombre de hospitales a aquellas instituciones donde los enfermos son mantenidos y curados, donde se educan los niños y las niñas, donde se crían los hijos de nadie, donde se encierran los locos y donde los ciegos pasan la vida."

⁹ Socorro, p. 1393.: "...Visite, pues, e inspeccione cada uno de estos establecimientos una comisión de dos regidores, acompañados de un escribano, tomen nota de las rentas y del numerario, registren los nombres de los asilados que sostiene el establecimiento y los motivos por que ingresó cada uno de ellos, ..."

con sus hijos respectivos por dos diputados en cada parroquia, especificando sus necesidades; qué contingencias vinieron a ser pobres. Esa averiguación resultará fácil por los informes que suministren los vecinos...¹⁰

Vives menciona:

... No se admita de un pobre el testimonio de pobreza de otro pobre, pues la envidia no huelga...¹¹

...Los mendigos vagos sin domicilio fijo, que gozan de salud, declaren su nombre delante del pleno del consistorio y la causa por que mendigan, en un espacio libre, porque aquella chusma infecta no ponga sus pies en el palacio consistorial...¹²

Los mendigos enfermos tienen que hacer lo mismo en la presencia de dos o de cuatro enviados y de un médico.¹³ Los regidores elegidos por el consistorio tenían el poder de encarcelar, de obligar.¹⁴ A la clasificación por domicilio la sigue la de salud y edad, porque la ciudad es semejante a una casa bien ordenada, donde todo tiene su puesto con su deber. Todos los que no hacen nada, aprenden muy pronto a hacer el mal.¹⁵ Los viejos y los enfermos son capaces también de hacer algo adecuado a su salud y su edad; la pereza y la holgazanería, y no el defecto físico, son las que les hacen decir que no pueden hacer nada. Los que por cosas malas, - por juegos, naipes, por lujo - son empobrecidos, reciben un trabajo incómodo en un taller de Brujas, su alimento debe ser sano y simple; el hambre no le mate a nadie. Los listos, los mejor educados pueden recibir un trabajo conveniente a la exigencia de los talleres y de las oficinas; los que permanecen en los hospitales y son capaces para hacer algo, tienen que trabajar algo, y entregar su salario para usar por diferentes objetos de la comunidad. Quien es capaz, estudie; si no puede hacer nada más, cante.¹⁶ Nadie es tan enfermo que no sea bueno para algo. A los locos hay que curarlos con una terapia adecuada. A los mendigos enfermos hay que curarlos en los hospitales bajo el control de los médicos y

¹⁰ Socorro, p. 1393.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Socorro, capítulo, 3.: „De qué manera se ha de procurar el mantenimiento de todos éstos” y pp. 1394.: „... no se ha de sufrir que nadie viva ocioso en la ciudad, donde, como en una casa bien ordenada, cada uno tiene que estar en su puesto, atento a su oficio. Añejo es el refrán: Los hombres, con no hacer nada, aprenden a hacer mal.”

¹⁶ Socorro, p. 1395.: „La pereza y la holgazanería, y no el defecto físico, es lo que les hace decir que no pueden hacer nada.”

apotecarios. Los menesterosos que viven en casa tienen que trabajar también.¹⁷

La educación de los niños - el capítulo 4 - es tarea de la madre, si tienen, en otros casos tienen que vivir en un instituto, después cursan la escuela donde un hombre honesto les educa; las niñas deben gozar de la misma educación que los niños. El alimento sea simple pero bastante. Los alumnos pueden llegar a ser los profesores de la escuela pública o sacerdotes. Según la opinión de Vives la función de su institución elaborada del socorro de los pobres es posible bajo un control muy riguroso y extendido: así las escuelas (capítulo 5, pp.1398.) sean controladas por dos miembros del senado como revisores. En el capítulo 6 explica el problema del dinero suficiente para los gastos de la función de la institución.¹⁸ Los obispos, sacerdotes, siguen su deber en el socorro de los pobres: Los obispos y los sacerdotes, movidos de su amor para con los pobres, volvieron a tomar a su cargo aquellas riquezas que se habían recogido para el socorro de los pobres...¹⁹ y los huérfanos, víctimas de las guerras, de las inundaciones y otros invalidos pertenecen al grupo de los desafortunados en el socorro público de la comunidad.²⁰

En la comunidad no hay lugar para un burgués holgazán, inútil. La Naturaleza funciona bajo el principio de la utilidad. Por eso los que no tienen una profesión, tienen que aprender algo. La dirección de los talleres educativos la practique un hombre honesto, elegido para esta tarea. Las viudas y otras mujeres pobres pueden trabajar en los hospitales. Para los ciegos, hace mucho tiempo, el trabajo más conforme es la cestería. Pero para todos los mendigos y todos los pobres que ganan dinero, haya una ley: entregar su salario al magistro.

El pensamiento práctico de Vives tiene sus raíces en su propio origen, en Valencia, en el taller de lana de sus padres. En Brujas no era difícil informarse sobre los problemas de los pescadores de Flandes, de los salarios pequeños y las otras gravidades de los talleres. Vives vivía entre los años de 1523-1528 en Inglaterra, visitó a Tomás Moro, y pudo conocer su *Utopía*. Pero la influencia directa de la obra no es posible hallarla en su tratado. ¡En la *Utopía* no existen ni pobres, ni mendigos! En la vida de Vives el dinero no juega un papel interesante, él no se quejaba casi nunca por su pobreza, nunca entró al servicio de un rey; vivió modestamente del dinero enviado de Basilea por su tipógrafo Frobenio, o de la beca enviada por el rey inglés, Henry VIII. En 1521-1522 trabajaba en sus comentarios de San Agustín,²¹ en estos tiempos podemos leer más sobre el dinero

¹⁷ Socorro, p. 1397.: "A los necesitados que se están en su casa se les ha de proporcionar trabajo de las obras públicas o de los hospitales..."

¹⁸ Socorro, pp. 1398-1403.

¹⁹ Socorro, p. 1399.

²⁰ De este tema véase :Juan Luis Vives, *De Europae dissidiis et bello turcico*, Bruges, 1526.; y *De Europae in statu ac tumultibus*, Louvain, 1522.

²¹ Juan Luis Vives, *Commentaria in XXII libri De civitate Dei divi Aurelii Augustini*, Louvain, 1521.

en sus cartas escritas a Erasmo, pero sólo las circunstancias son culpables:

...De pecunia rem totam tui et Frobenii arbitrii facio. Tu ipse scis vt non sim eius avidus; et tamen viuendum est iniquissimis temporibus, et in regione vbi sumptus magni et quaestus nulli, dunt axat ingenio liberaliore digni. S quid miserit, curet per certum aliquem et sine dilatione mihi reddendum.²²

En España desde 1387 existía una ley, que se dirigía a las autoridades locales para obligar a trabajos públicos a los vagabundos y a los mendigos. Esa ley la aceptaron en el año 1540 las Cortes, que podemos observar como la escuela de Vives. La legislación española se inclinó a aceptar las proposiciones de Vives, pero los mendigos holgazanes se enfrentaron. Según Domingo Soto (1491-1560),²³ el padre espiritual dominicano de Carlos V (para los españoles Carlos I), la mendicidad es fundamental del hombre, y nadie puede privarle de él. A sus contemporáneos no les gusta su idea de la tarea social que la propiedad privada puede participar en el socorro de los pobres, o mejor dicho, la secularización de la misericordia cristiana, y la negación de las guerras en una época cuando los Padres Santos tuvieron más soldados, más riquezas que un rey. Esta obra de Vives fue condenada tanto por la Iglesia católica como por sus contemporáneos, por la secularización de la misericordia cristiana, pues el ideal de la Edad Media, la pobreza apostólica, no era de ninguna manera un estado reprochable, despreciable. *Del socorro* es una tentativa de un mejor modo de vivir para los burgueses pobres mejor educados en un estado bien organizado (o comunidad bien organizada). Las obras educativas de Vives - *De institutione feminae christianae* (1523), *De ratione studii puerilis* (1523), *De officio mariti* (1528), *De disciplinis* (1531), *De ratione dicendi* (1532) - son estaciones de este camino, en el de la educación y creación del ciudadano perfecto. Los elementos utópicos de su obra - la fe absoluta en la virtud, la fuerza positiva de la educación - se mezclan con su sentido de la realidad, pues él reconoció que sin control severo no son realizables. En la organización cuidadosa de la educación, así como en la selección de las lecturas, exige un control riguroso, una introducción de la censura: la novela condenada (*De institutione feminae christianae*, *De disciplinis*);²⁴ deben eliminarse las cosas guerreras, las guerras, y todas las cosas que no sirven ni a la educación buena, ni al desarrollo del alma. Con las numerosas alusiones a „la edad dorada” en sus obras, ejerce crítica de su época por la miseria existente por todas partes, mostrando su

²² La carta escrita a Erasmo, véase Percy Stafford Allen, *Opus epistolarum Desiderii Erasmi*, 12.1., Oxford, 1908-1952.; en V. t., 1303. carta, líneas 24-31.

²³ Domingo Soto, *Deliberación en la causa de los pobres*, Salamanca, 1545.

²⁴ Véase Mária H. Kakucska, “Juan Luis Vives y la Celestina: La crítica literaria de Juan Luis Vives a base de La Celestina”, In *Acta Hispanica*, t. IV., pp. 89-98., Szeged, 1999.

origen en las guerras mutuas y en la educación ineficiente. Vives no reconoce su propio idealismo, según su opinión sus proposiciones son realizables; pero su escepticismo se refleja en la introducción de una censura, en un control.

Cervantes en la figura de don Quijote formula sus desengaños. Su protagonista podría ser el ciudadano ideal en la comunidad ideal imaginada de Vives. Él, con mucho idealismo, pero basado en sus experiencias reales de la vida real, lucha por una vida mejor, una formación utópica, condena la novela caballeresca y todo lo que hace difícil la percepción de la realidad. Cervantes parodia la novela caballeresca por su locura de leer el *Quijote* y no la pinta como una fuente posible de inspiraciones o una obsesión. don Quijote es movido por las ideas características de un caballero andante y por virtudes ético-sociales semejantes a las de Vives: „...para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos”.²⁵ Lealtad, valentía, beneficencia son los rasgos sujetos de todos los caballeros andantes.

Pero Cervantes no sólo quiere poner en ridículo el mundo querido de su héroe, sino quiere acabar con él, quiere arreglar sus ilusiones propias y, paralelamente, hacer sentir que la realidad, el mundo real no es soportable sin ideales, sin el mundo idealizado. Esto se expresa en la oración de don Quijote: „... él decía que la cosa de que más necesidad tenía el mundo era de caballeros andantes y de que en él se resucitase la caballería andantesca.”²⁶ El comportamiento de Cervantes frente a su protagonista se transformó,²⁷ a partir de este, no mira a don Quijote con los ojos de un padrastro, sino con una compasión, con un entendimiento.

El discurso de don Quijote sobre la edad dorada (I.11), que es de Hesiodo, o, un topos en la literatura, Ovidio menciona mucho, es conocido durante el Renacimiento: por ej. en las obras de Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Luis Vives, Antonio de Guevara, y más tarde el jardín del Edén, los campos de Elíseo, la Arcadia son también la encarnación de esta perfección anterior²⁸ y expresan la

²⁵ I, 11.

²⁶ I, 7.

²⁷ Prólogo: “Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de Don Quijote,...”. Véase Ramón Menéndez Pidal, „Un aspecto en la elaboración del “Quijote””, en *España y su historia*, t.e. Ed. Minotauro, Madrid, 1957, p.197.: „... en esta frase fugaz apunta el momento genial de la concepción de Cervantes, pues es cuando el autor empieza a mirar las fantasías del loco como un ideal que merece respeto, es cuando se decide a pintarlo grande en sus propósitos, pero fallido en la ejecución de ellos.

²⁸ Hellmuth Petriconi, “Über die Idee des Goldenen Zeitalters als Ursprung der Schäferdichtungen Sannazaros und Tassos”, En *Die Neueren Sprachen*, 38 (1930), pp. 269,279. y Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos 1974., pp. 458-459.: „la materia de poesía es las cosas y obras de los pastores, [...] las costumbres representan el siglo dorado.”

distancia entre el deseo inextirpable, insatisfecho y la realidad, en busca de la armonía y felicidad.²⁹ En la representación de Cervantes la felicidad no sólo es deseada por todos, sino es posible realizarla para todos en una época semejante a la edad dorada y la llevan a cabo los caballeros del rey Artus con la dirección de don Quijote: „Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro... Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama...”³⁰

El discurso de don Quijote sobre la edad dorada, es una aseveración doble: los caballeros cristianos crean un estado pagano de bienestar en una nunca existente imperio de sueños. El mundo de los caballeros cristianos andantes ya desaparecido, admirado por don Quijote como un mundo ideal - pero no perfecto - si fuese perfecto no traspasaría al siglo dorado-, se mezclaría con un nunca existente mundo pagano. Cervantes nos hace entender que el mundo existente nunca es perfecto y nunca puede ser perfecto, quizás sólo los mundos imaginarios de Don Quijote son tales: el de la edad dorada, en el tiempo y lugar indefinible de la corte del rey Artus, funciona como un ideal moral y político. La edad dorada significa un estado feliz, es un mundo ideal - nunca existente -, alcanzable para todos los hombres sin ninguna excepción. Una variación de la formación idealizada del mundo de los caballeros andantes, todavía no perfecto, un mundo utópico, el del rey Artus, pues el imperio de los distinguidos podría realizarse. La novela pastoril ambientada en la edad dorada no es posible trasponerla a la utopía caballeresca. El imperio utópico deseado por tantos no puede realizarse, Cervantes reconoció esto, y pone en ridículo en el discurso de don Quijote y del alcahuete. Todos los autores que trabajaban, trabajan en la mejora de algún mundo.³¹

...A no haberle añadido esas puntas y collar - dijo don Quijote -, por solamente el alcahuete limpio no merecía él ir a bogar a las galeras, sino a mandarlas y a ser general de ellas. Porque no es así como quiera el oficio de alcahuete, que es oficio de discretos, y necesarísimos en la república bien ordenada, y que no le debía ejercer sino gente muy bien nacida: y aún había de haber veedor y examinador de los tales, como le hay de los demás oficios, con número deputado y conocido, como corredor de lonja, y de esta manera se excusarían muchos males que se causan por andar este oficio y ejercicio entre gente idiota y de poco entendimiento, como son mujercitas de poco más o menos, pajecillos y truhanes de

²⁹ Monika Walter, "Don Quijote, vom Ritterbuch zum realistischen Roman", en R. Weimar, *Realismus in der Renaissance, Aneignung der erzählenden Prosa*, Berlin / Greimar, Aufbau Verlag, 1977, según su formulación pp. 646.: „Von diesem Augenblick an wird deutlich, daß sein Handeln nicht allein darauf abzielt, eine alte überholte Welt [die Welt der Ritter] wiedererzuwecken, sondern auch die vergangenen Träumen von einem idealen Leben der Gesellschaft zu verwirklichen.”

³⁰ I., 20.

³¹ Véase la nota 5., pero Platón, San Agustín, etc. pertenecen a este grupo de escritores.

pocos años y poca experiencia, que la más necesaria ocasión, y cuando es menester dar una traza que importe, se les hielan las migas entre la boca y la mano, y no saben cuál es su mano derecha. [...] en tanta fatiga por alcahuete, me la ha quitado el adjunto de ser hechicero. Aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan: que es libre nuestro albedrío, y no hay hierba ni encanto le fuerce. Lo que suelen hacer algunas mujercillas simples y algunos embusteros bellacos es algunas mixturas y venenos, con que vuelven locos a los hombres, dando a entender que tienen fuerza para hacer querer bien, siendo, como digo, cosa imposible forzar la voluntad.

La respuesta del alcahuete:

...Así es, [...] y en verdad señor, que en lo de hechicero, que no tuve culpa, en lo de alcahuete, no lo pude negar. Pero nunca pensé que hacía mal en ello: que toda mi intención era que todo el mundo se holgase y viviese en paz y en quietud, sin pendencias ni penas, pero no me aprovechó nada este buen deseo...³²

Esta cita es de dos sentidos: Cervantes pone en ridículo no sólo el estado bien organizado, bien controlado por alcahuetes, sino también todos los discursos prudentes sobre el libre albedrío.³³ ¿Cómo y qué es posible pensar sobre una sociedad bien organizada, ordenada por alcahuetes y sobre la creencia en el libre albedrío, que no es otra cosa que las prácticas de la hechicería o, mejor dicho, el rechazo de las prácticas hechicerías?

La cultura renacentista de don Quijote es posible fijarla en su discurso sobre la época dorada; él conoce muy bien las novelas caballerescas, la novela pastoril, el renacimiento español e italiano (por ej. menciona Antonio de Guevara como obispo de Mondoñedo, Jorge de Montemayor, Luis de Zapata; Ariosto, Sannazaro); tiene una sólida educación clásica (Platón, Aristóteles, Ovidio, Catón, Horacio) y su opinión es condenatoria sobre las guerras. Según José Antonio Maravall³⁴ la idea de la edad dorada se encarnó en la utopía humanista de la primera mitad del renacimiento español del siglo XVI en las obras de Valdés, Guevara, - yo menciono a Vives -. Pero ninguno de estos escritores puede escaparse de la ironía de Cervantes: en su Prólogo,³⁵ en la parte donde da buenos consejos para escribir novelas, pone en ridículo a todos los que han escrito una

³² I., 22.: „De la libertad que dio Don Quijote a muchos desdichados que, mal de su grado, los llevaban donde no quisieran ir.”

³³ Sólo los más notables: Augustinus, *De libero arbitrio*, 391- 395., Erasmus Roterodamus, *De libero arbitrio*, Martin Luther, *De servo arbitrio*, 1525.

³⁴ José Antonio Maravall, *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, Instituto de estudios Políticos, 1960., p. 225.

³⁵ Véase el Prólogo.

composición: „... no hay más sino hacer de manera que vengan a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscarlos...”

Y la corona de su buen consejo que trata de la libertad, es la cita de Ennio: „Non bene pro toto libertas venditur auro” - que en otro momento atribuye a Horacio, „o a quien lo dijo”.

Cervantes con las citas de arriba hace fin de sus propias ilusiones, las de Vives y de otros, de la organización de una buena comunidad, pero esta difícil solución, nos muestra con la muerte de su protagonista, de don Quijote, lo que piensa: es posible vivir sin ideales, pero ¿para qué?

Cervantes (y sus personajes), vistos desde el exilio

Cervantes y Don Quijote, lieux de la mémoire

Algún día habrá que trazar, con el cuidado que merece, la historia del *Quijote* y de Cervantes como representación de lo español y como ingrediente de la invención de un nacionalismo cultural, con todo lo que esto comporta: la elección de una iconografía representativa de los héroes del libro (y del propio inventor de sus aventuras), la elaboración de ediciones escolares reducidas del *Quijote* que han servido como textos de dictado para generaciones y generaciones de alumnos, la adopción de una onomástica callejera y el uso de efigies significativas en la filatelia o en la numismática... Cervantes y sus criaturas se han convertido en lo que Pierre Nora ha llamado lieux de la mémoire y ese proceso de constitución de un capital simbólico no se hace sin un cortejo singular de simplificaciones y otro de intereses: de fetichización de valores y de proyección abusiva de lo que cada grupo, o cada época, y - a menudo - cada encarnación del poder político y social han querido ver (y saber) de sí mismos.

Pero conviene señalar, de entrada, que no es idéntico el proceso de transformación que ha experimentado Miguel de Cervantes, en cuanto autor „clásico” por antonomasia, y el que han sobrellevado los personajes de su obra suprema como representación simbólica de unos valores. El *Quijote* se adapta muy bien a la definición nacionalista de un carácter nacional: en sus páginas se conjugan la generosidad, el esfuerzo de voluntad insobornable, el fracaso. Después de la lectura romántica del libro (y del entendimiento igualmente romántico de España), se estaba en condiciones de formular una identificación que ha conocido largo éxito: una España caballeresca y medieval que se ha enfrentado a la modernidad europea y la ha rechazado en lo más profundo de su alma venía a ser el equivalente vivo de un héroe que, con los ridículos arreos de un caballero del siglo XV, pretendía imponer al mundo su idea de que los molinos de viento son gigantes. Y la derrota y la melancolía del injusto oprobio fueron el mayor lauro de ambas empresas.

Ese fue, en rigor, el *Quijote* que plasmó Unamuno en su *Vida de don Quijote y Sancho*, escrita en 1905 con ocasión del centenario de la publicación de la primera parte de la novela. Tras haber confrontado las nociones de intrahistoria - autenticidad popular de lo histórico - y casticismo - fosilización erudita y perversa del carácter nacional -, el escritor vasco venía a descubrir en las páginas cervantinas la verdadera „religión nacional” por la que venía luchando: en ella se

juntarian la apasionada lucha por la posesión y la afirmación del yo en un tiempo de homogeneización, la construcción de una fe como tarea urgente en un tiempo de ideocrasias, la superioridad de la vida espiritual sobre la vida positivista. Al joven Ortega no le gustó aquel producto intelectual, construido, de una parte, a espaldas de Europa y, de otra, a despecho de su verdadero inventor, Miguel de Cervantes. *Las Meditaciones del Quijote* (1914) fueron su respuesta a la desmesura unamuniana y aunque Ortega no las llevó más allá, basta ver lo poco que escribió del tema para entender que en su opinión la novela de 1605 y 1616 fue, precisamente, una lección de relativismo. Ramiro de Maeztu lo había entendido, en vísperas del centenario, de otra manera: no había que celebrar un libro de decadencia, impregnado de derrotismo, en un tiempo donde bastaba con los ecos de la derrota bien real de 1898. Y más tarde todavía, un Ernesto Giménez Caballero que había leído a su manera la nueva bibliografía cervantina (fundamentalmente, el volumen de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, en 1925), impugnaba de nuevo la lectura del libro como posible modelo de vida para los españoles del nuevo Imperio inaugurado en 1939, con la victoria fascista en la guerra civil: el *Quijote* no sólo era un libro de decadencia sino un sutil e insidioso corifeo de aquellas ideas reformistas en religión, relativistas en gnoseología y burguesas en cuanto imagen de la vida, que asediaban desde la Europa racionalista a la España enfervorizada del Barroco.

Todo lo cual iba trasladando el acento desde la simplificación del libro a la responsabilidad de su autor: a aquella autoría literaria que, frente a Unamuno, había vindicado Ortega... Y Cervantes no era algo tan fácilmente manipulable como su obra. A lo largo del siglo XIX, había bastado su imagen de soldado heroico: sus frases acerca de su participación en la batalla de Lepanto y la manquera que fue consecuencia de su abnegación, sumada al recuerdo de su cautiverio en manos de los piratas turcos de Argel. Para los eruditos convencionales, la vida de Cervantes se resumía en el adjetivo „heroica”, ya que cuando no había sido un soldado valeroso, había sido un literato sin suerte, ignorado aunque animoso. Las sombras de la vida de Cervantes - primero fueron vehementes indicios de disidencia política y religiosa; luego, los oscuros hechos de Valladolid, como ahora lo son las hipótesis atrevidas sobre el episodio argelino - no podían formar parte de una biografía española y ejemplar. Un Cervantes bajo sospecha enturbiaba también su condición de paradigma, al igual que la lectura filológica (y no idealizadora) del *Quijote* atentaba contra su condición de „libro nacional”. El problema era el de siempre: queremos que los espejos reflejen la imagen que deseamos y no la que ofrecen de modo natural. Y la literatura tiene la mala costumbre de perturbar la idea que tenemos de nosotros mismos, en lo particular y en lo „nacional”...

Sobre el nacionalismo cultural del exilio español de 1939

Fue habitual durante el franquismo considerar que los escritores exiliados de 1939 encarnaban la Anti-España. Si algo desarrolló la propaganda antirrepublicana desde 1931 y luego durante la guerra civil, de modo aún más acusado, fue el descrédito de los „intelectuales”. No se toleraba que los políticos republicanos más relevantes hubieran llegado de los sectores universitarios vinculados a la Institución Libre de Enseñanza - como era el caso de Fernando de los Ríos -, de la labor cultural de un destacado Ateneo - como fue el Manuel Azaña - o que un político se hubiera distinguido previamente como escritor. La barba recortada de De Los Ríos hizo que se acusara de típico intelectual hebreo y sobre Azaña se acumularon los dicterios: escritor minoritario, fue la imagen del resentimiento; hombre refinado y de larga soltería, se le reputó de homosexual. La guerra no hizo sino agravar las acusaciones: los escritores que habían servido a la causa republicana eran tan mediocres como ambiciosos, habían peleado por obtener embajadas y cargos del gobierno, habían sido extranjerizantes y traidores a su patria y a la fe de su infancia, habían caído en el peor pecado de soberbia al pensar que podían controlar una situación que les desbordó. Los insultos se prodigaron: al políglota Salvador de Madariaga se le calificó de „tonto en cuatro idiomas”, a los jóvenes poetas republicanos se les tuvo por una horda de señoritos ociosos y de costumbres poco santas, a Baroja se le trató de viejo e inculto cascarrabias y a los noventayochistas en general se les acusó de haber limitado sus protestas a la letra impresa.

Por lo tanto, parecía que a ellos tenía que decirles muy poco aquel Cervantes, „escritor nacional” cuyo centenario se celebró en 1943 con considerable carga de patriotería. Pero si algo vinculaba a los intelectuales españoles exiliados era precisamente el fuerte componente nacionalista de su formación. Frente al nacionalismo arcaizante y constantiniano de la España conservadora del XIX, ellos encarnaban el nacionalismo espiritualista, liberal y crítico surgido del krausismo filosófico y de las polémicas de los años 1870-1885 acerca de la tradición española: la descalificación histórica de las monarquías de Austrias y Borbones, el lamento por el absolutismo católico y la ausencia de una línea de reforma religiosa, la comprobación de la paralela inexistencia de una ciencia española moderna.

La paradoja era muy evidente. De todos los grandes exilios del siglo XX, pocos han mantenido más vinculación con el pasado que dejaron atrás: el destierro español no registró ningún caso de cambio de lengua literaria - lo que vino favorecido, claro, por la implantación mayoritariamente latinoamericana de sus componentes - y, lo que es más admirable, muy pocos cambios de temática. Los investigadores continuaron trabajando sobre España y lo hispánico y los escritores abordaron de preferencia la explicación de la guerra civil, la evocación reiterada

del mundo de su infancia y juventud o los problemas de su propia condición de exiliados. Y se registraron numerosos y patéticos casos de desarraigo doloroso y de incapacidad de adaptación a la nueva circunstancia. E incluso de fuertes rebrotes de nacionalismo al advertir la presencia española en la constitución de lo americano. Lo observó agudamente un joven intelectual, vinculado entonces al grupo falangista, José Luis López Aranguren, en un importante artículo de 1953: „Comoquiera que sea - concluía su trabajo -, lo que aquí nos importa es que los intelectuales españoles expatriados no llevan camino de desleírse en lo „occidental“, lo „humano“ o cualquiera otra categoría obtenida por evacuación de la españolidad [...] la emigración, lejos de desarraigarnos, los vincula cada día más”. Y previamente, como anticipando la extrañeza con que algún compatriota leería estas líneas, aseguraba: „Empecemos por reconocer esto: los emigrados aman, sin duda, a España [...]. Los desterrados no sólo aman a España, sino que creen, continúan creyendo en ella [...]. Los emigrados se consagran a la valoración del sentido de nuestra historia y, por ende, de las grandes figuras españolas”. Y citaba al respecto los ponderados elogios de Claudio Sánchez Albornoz nada menos que a Felipe II, como también „el excelente libro que escribió Salinas sobre Jorge Manrique, los estudios de Xirau sobre Ramón Llull y Vives, el de los místicos y teólogos españoles del Siglo de Oro, de Gallegos Rocafull, el de San Juan de la Cruz, de García Bacca” („La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1953, recogido en el volumen *Crítica y meditación*, Taurus, Madrid, 1957).

El quijotismo del exilio: dos ejemplos políticos

De esa manera entenderemos que Cervantes y sus criaturas hayan sido un tema recurrente en los escritores del destierro español. Y que haya tenido su modulación propia. En los personajes de la gran novela, se ha proyectado una derrota y la vigencia de unos ideales, más allá de todas las incomprensiones y todas las desgracias. Pero, sobre todo, en la figura de Cervantes escritor las víctimas del exilio han sabido encontrar al hermano espiritual que ha sufrido persecución, que ha sido malinterpretado y marginado por sus compatriotas. No sin razón, la diáspora española de 1939 se ha visto a sí misma como un jalón más de la secuencia trágica de destierros - interiores o exteriores - generados por la inveterada intolerancia española: judíos del decreto de 1492, erasmistas y reformadores condenados en la época de Felipe II, moriscos arrojados por el decreto de 1609, ilustrados reprimidos en la época de Carlos IV, afrancesados y liberales expulsados por Fernando VII, krausistas expulsados de la universidad por el decreto del marqués de Orovio... No es causal que muchos de estos episodios hayan dejado huella indeleble en la investigación de muchos eruditos españoles

emigrados: Américo Castro, como veremos, edificó muchas de sus teorías sobre ese parangón y, en concreto, sobre los decretos de exclusión de la época Habsburgo; Vicente Llorens escribió en Liberales y románticos la imprescindible monografía sobre los destierros de Fernando VII; a Juan-López Morillas debemos el primer conocimiento cabal del krausismo...

Los testimonios literarios de mitificación de aquella desposesión abundan. León Felipe, quizá - en ese sentido - el poeta más característico del exilio, aquel que señaló que la „canción” seguiría siendo de los vencidos, estableció un completo marco de referencias de la pérdida. Y una de ellas fue, por supuesto, don Quijote. Ya en *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, escrito en La Habana y México entre 1937 y 1938 y reescrito algo después, la locura del héroe representa la lucidez de la España democrática frente a la ceguera de la Inglaterra de Chamberlain, impulsora del vergonzoso pacto de Munich: „Lo sustantivo del español es la locura y la derrota... y don Quijote está loco y vencido... desterrado además”. Y, poco más adelante, consigna las señas de una continuidad heroica: „Claro que todos los redentores del mundo han sido locos y derrotados... Y payasos antes de convertirse en dioses. También Cristo fue un payaso. Los que le abofetearon siempre... Los grandes empresarios eclesiásticos que han vivido de la divina resistencia de Jesús para las bofetadas ahora quieren hacerle rey. Rey de verdad, con cetro de oro, duro y de verdad [...]. Y otro día Franco hará lo mismo con don Quijote. Si ven los falangistas españoles que es negocio y un buen artificio para enmascararse, volverán a levantar el brazo y con el negro gesto criminal saludará al caballero: Viva don Quijote emperador”. Pero don Quijote no es más que un clown: su grandeza reside - como el viejo paradigma de Kierkegaard en el que tanto pensaba Unamuno - en ser „el gran payaso ibérico de las bofetadas”. Y es que la pirueta grotesca y funambúlica es genuinamente española: „Don Quijote es el clown por antonomasia [...] Yo oigo aun la risa de los hombres de hace 400 años cuando las primeras piedras cayeron sobre las espaldas del payaso manchego, en la aventura de los galeotes... y la de los hombres de hace diez años nada más [...] cuando en Barcelona, las toneladas de trilita cayeron sobre los nietos indefensos de ese pobre payaso [...] que era el hombre más valiente y más legítimo que ha nacido en este planeta podrido y abominable”.

Y más adelante, en el mismo libro (luego el poema pasa a *Ganarás la luz*), lo considera „poeta prometeico”. La sombra del titán rebelde es un viejo tema que no fue ajeno a Unamuno (recordemos el poema „El buitre de Prometeo”, al frente de la sección „Meditaciones” en las *Poesías* de 1907); históricamente, Prometeo ha sido prefiguración de Cristo Redentor y paradigma laico de todos los libertadores. Para León Felipe, su Cristo-Prometeo-Quijote actúa como transformador de una realidad grosera en una visión mejor, que es la sustancia misma de la actitud revolucionaria: por eso, su mejor aventura es llegar a la venta y tomar „al ventero

ladrón por un caballero cortés y hospitalario, a las prostitutas descaradas por doncellas hermosísimas, la venta por un albergue decoroso, el pan negro por pan candeal y el silbo del capador por una música acogedora", lo que „dice que en el mundo no debe haber ni hombres ladrones ni amor mercenario ni comida escasa ni albergue oscuro ni música horrible, y que nada de esto habría si no fuese por los malos encantadores" (todas las citas se hacen por la edición de *Obras completas*, Losada, Buenos Aires, 1963).

Otro poeta, Jorge Guillén, a cambio, prefirió la modesta lección de Sancho Panza. Su poema „Dimisión de Sancho" abre la segunda parte de *A la altura de las circunstancias*, libro de 1962 que con el tiempo formó parte de *Clamor (Tiempo de historia)*, y éste, a su vez, en el orden trino y uno de *Aire nuestro*, suma de la obra guilleniana iniciada en 1919 y concluida cincuenta años después. „Dimisión de Sancho" es una larga composición en siete partes que glosa el episodio final de la gobernación de la ínsula Barataria, que el esforzado escudero había ganado montando a Clavileño en la casa de los Duques (caps. XLIII-LIII de la Segunda Parte). Se evocan sucesivamente los golpes que ponen fin a la aventura, el sueño reparador de Sancho huído, el momento del despertar del pobre apaleado, cuando „el hombre / se descubre a sí mismo / despacio" (no olvidemos que en la poesía de Guillén cobra una importancia excepcional la sensación fisiológica del despertar: el primer poema de *Cántico*, „Más allá", es precisamente eso: la toma de posesión de la conciencia para quien viene del sueño y comprueba que „(El alma vuelve al cuerpo, / Se dirige a los ojos / Y choca.)"). En la parte V, Guillén repara en la dignidad del silencio de Sancho ante las chusquedades y consigna su admiración: „Los burladores, mudos / Dejan obrar a quien se impone, lento / Solo, desde su espíritu". Otorga amplio espacio al conmovedor abrazo al rucio, compañero de su vida, y a la despedida de Sancho a sus antiguos súbditos (VI), y cierra el poema una hermosa reflexión final que Sancho comparte, sin duda, con el poeta que, a lo largo de *Aire nuestro*, ha pasado de la „Fe de vida" del *Cántico* inicial al dramático „Tiempo de Historia" de *Clamor*: „Héme aquí, Sancho soy [...] / Es donde está de veras situado: / Un simple acorde justo, / Más allá de la frágil complacencia / Pasiva". Más allá de su condición humilde, de su sistemático sometimiento a las burlas, el escudero Panza es también, como cualquier ser humano, „Partícipe del mundo, / Partícula de veras insertada. / Mirando al horizonte / La vista es siempre centro / De círculo. / Y gracias a sus límites / Sancho es Sancho con fuerza / De perfil y destino, / Con tranquila adhesión" (*Aire nuestro II. Clamor*, Barral Editores, Barcelona, 1977).

Lecturas de Cervantes: Américo Castro y Francisco Ayala

Quien había inventado aquellas inolvidables imágenes de don Quijote y Sancho Panza (y toda la humanidad que pulula en la novela) no podía ser un hombre vulgar. Tanta suma de piedad y de ironía, de burla inteligente y de sobria ternura, no podía emanar de un alma corriente. Y Cervantes, desdichado en su vida familiar, repetidamente derrotado en sus pretensiones de ascenso social y reconocimiento literario, escritor por encima de todo, vino a convertirse en un símbolo de la razón y de la lucha del intelectual del exilio que quizá se sintió mucho más cervantista que quijotista.

Los propios estudios eruditos (que, cuando son memorables, no son ajenos a la verdadera historia de su tiempo) nos lo demuestran. En los primeros años cuarenta, un eximio filólogo español que había encontrado acomodo en la universidad de Princeton, Américo Castro, elaboraba su gran interpretación liberal de la historia del país: *España en su historia* (1948). Su tesis principal es sobradamente conocida: la noción de „España” es una acuñación tardía que tarda en fraguar sobre un país de escasa conciencia unitaria y que se produce, en los días finales de la Edad Media, al comienzo de una „edad conflictiva”, en seno de la pugna de tres castas. Dos son semíticas - la hebrea y la musulmana - y una es cristiana, la que acaba por prevalecer sobre sus dos rivales. Pero no lo hace sin contaminarse de los valores de las derrotadas: el „cristiano viejo” recibe de ellas una cruel obsesión por la herencia biológica de su dignidad, a la que suma el desdén por el trabajo manual y por la actividad intelectual que pueda llevar a la herejía. Su menguada victoria le lleva a la obsesión por la honra y por la circunstancia familiar y, como resultado, ha de vivir angustiosamente su propia hegemonía social: la „morada vital” que ha elegido impone la desconfianza que se plasma en la promulgación de los estatutos de limpieza de sangre y en la cruel persecución de todo rastro de herejía, siempre vinculada a la herencia recesiva de los rasgos castizos.

La apasionada indagación de Castro puso en el centro de su observación y del conflicto las biografías de muchos escritores. Se sabía que Teresa de Jesús descendía de conversos, como Fray Luis de León, o que Mateo Alemán había visto denegada su pretensión de embarcar legalmente para América por el mismo motivo; Luis Vives o Fernando de Rojas, el continuador de *La Celestina*, tenían entre sus ascendientes próximos a condenados por la Inquisición, y el ilustre escriturista Benito Arias Montano tenía que comer tocino, pese a no tolerarlo su frágil estómago, para no ser reputado de judaizante. Eran casos evidentes, aunque fuera discutible que la mística carmelitana, la literatura picaresca, la melancolía humanista o el crudo realismo de la tragicomedia de 1499 debieran su existencia a

la crisis espiritual de la España de entonces. Pero Américo Castro quiso ir más lejos y aventuró nuevas hipótesis sobre autores de estirpe nada dudosa. Hacía ya bastantes años, había iniciado sus estudios cervantinos con un libro luminoso, *El pensamiento de Cervantes* (1925), donde demostraba la vinculación del escritor con las nociones humanísticas cristianas y neostoicas, para lo que refutó inapelablemente la idea común (sustentada por Menéndez Pelayo, Valera, Unamuno o Azorín) de que las ideas de Cervantes eran vulgares y su único mérito el de ser sólo un excepcional fabulador.

En 1957, publicó un nuevo volumen, *Hacia Cervantes* (Taurus, Madrid, 1957), destinado a implicar el caso cervantino en el drama de la identidad hispánica. Su primera parte recogía trabajos sobre la genealogía remota del asunto: el realismo del *Poema del Cid*, la visión de la fama póstuma en Jorge Manrique, la ambición de nombradía de Fray Antonio de Guevara, la intención oculta del autor del Lazarillo y la exhibición erudita de Juan de Mal-lara eran pasos psicológicos de una vivencia inquieta y ejemplos de cómo la escritura resultaba ser un espejo de las contradicciones generadas. La idea de Castro de que toda literatura oculta y, a la vez, revela un secreto del autor hallaba, sin embargo, su mejor desarrollo en los trabajos propiamente cervantinos de la segunda parte del libro.

El primero, „Cervantes y la Inquisición” (texto original en *Romance Philology*, 1930), se fija en la supresión de una breve expresión cervantina en una edición de 1639: „Las obras de caridad que se hacen tibia y flojamente no valen nada”. El concepto latente en esas palabras cabía en la ortodoxia tridentina pero también rozaba la teología moral del pensamiento erasmista, muy cercana ahí a lo luterano. ¿De dónde pudo venir tal idea al „ingenio lego” que fue Cervantes? La hipótesis conducía en derecho a la obra de su maestro juvenil, el madrileño Juan López de Hoyos, cuya única obra, *Luz del alma*, citada por su discípulo, reflejaba la plenitud de un pensamiento erasmista tardío. En „Los prólogos del *Quijote*” (original en la *Revista de Filología Hispánica*, 1941), Castro quiso demostrar, frente a la opinión muy escéptica de Unamuno, que, en toda la novela, „su concepción y estilo son a su vez formas máximas de la existencia cervantina” y no un hallazgo casual, que fuera dictado por la fuerza vital de sus personajes. La afirmación final es muy explícita respecto a la vindicación de la autoría plena del escritor: „Un Cervantes pacato, sólo atento a sus devociones, aceptando a pies juntillas la legitimidad de cuanto existía en torno a él; que incurre en algunas leves picardehuelas porque los géneros literarios que imitaba le trazaban la pauta; que se vela el rostro ante la obscenidad, ese Cervantes no habría sido capaz de la obra titánica que significa inventarse un género literario de dimensión máxima, fundamento de las mayores novelas del siglo XIX”. En „La estructura del *Quijote*” (publicado en la revista bonaerense *Realidad*, 1947) entendía el mecanismo conductor del libro como una pugna manifiesta entre la voluntad proyectiva de don

Quijote y la voluntad receptiva de Sancho: una acción que marcha al hilo de los „proyectos vitales” de los personajes, mientras que en „La palabra escrita y el Quijote” (*Asomante*, 1947) estudia la función de los otros libros como motor de la acción. Y en aparente paradoja muestra que „no fue ni dejó de ser escrito contra los libros de caballería”: su razón íntima fue la „voluntad de heroísmo”. Pero los ejemplos más evidentes de aquella pesquisa de mensajes secretos en la escritura se dan en su estudio sobre „El celoso extremeño” (publicado en *Sur*, 1947) donde plantea, a la luz de las variantes del manuscrito del canónigo Porras de la Cámara, la verdadera actitud de Cervantes frente a Felipe II: en la impresión de las *Novelas ejemplares*, el autor se ve forzado a trocar el nombre de Isabela por el de Leonora y convertir el nombre de pila de Filipo Carrizales en un más disimulado Felipo, para evitar la llamativa semejanza del caso con el de los monarcas Felipe II e Isabel de Valois. De nuevo en el mundo de las *Novelas* de 1612, el artículo „La ejemplaridad de las novelas cervantinas” (en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1948) retoma su predilecta tesis del autobiografismo de la obra tardía del autor y discute el limitado alcance de la „ejemplaridad” en sentido moralizante.

La influencia de Castro ha sido filológica pero también literaria. Francisco Ayala se alejó explícitamente de las tesis historiográficas del vehemente filólogo, pero, sin embargo, en el plano de la creación fue muy sensible a sus ideas: algo y aún mucho de los conceptos historiográficos del Centro de Estudios Históricos hay en los impresionantes cuentos históricos de *Los usurpadores*, libro de 1949, que remataba en su primera edición „Diálogo de los muertos. Elegía española”, un impresionante retablo dialogado de la guerra civil. Pero la deuda es más llamativa en el cuento „El inquisidor”, publicado en *Cuadernos Americanos* en 1950 y que se incorporó a *Los usurpadores* en su versión definitiva de 1969, en las *Obras narrativas completas* de ese año. Aquí, sin embargo, nos interesan sus trabajos de indagación literaria sobre el arte cervantino que, sin duda, junto a las páginas dedicadas al Lazarillo y a Galdós encierran los mejores frutos del Ayala estudioso de la historia de las letras españolas.

Su interpretación del arte cervantino parte también de aquel fecundo entendimiento del arte como revelación estética de un secreto designio. Implícita o explícitamente, por caminos claros o vericuetos oscuros, a fuerza de mostrar o a despecho del borrar pistas, cuanto se escribe traza la autobiografía de un alma y de una sensibilidad. El trabajo cervantino más antiguo de Ayala lleva fecha de 1940, „Un destino y un héroe”, y empieza por afirmar que „siempre que se detiene uno a meditar sobre el destino de España - y esta meditación es para uno angustia vital o, si se prefiere, obstinada manía -” tropieza con „esa extraña combinación de fracaso y de gloria, o mejor, de gloria en el fracaso” que es el *Quijote*. Añade, sin embargo y casi a renglón seguido, que desea ir más allá de lo que hizo Unamuno en su „adoración, que es una forma de la egolatría”. Y para ello, busca la verdadera

intención de Cervantes que, a su entender, ha aclarado muy bien el libro de Américo Castro en 1925: Cervantes es un escritor consciente „al tanto de los problemas de su tiempo”, un reformista cauto en tiempos en que su país se inclina por la Contrarreforma. Por eso, decide encarnar en su héroe valores arcaicos y, de algún modo, metaforiza así en los cómicos encontronazos que inventa el problema dramático de su país, que fue el empecinamiento en el orden escolástico frente a un mundo que se hacía racionalista. Lo que podría ser burla grotesca, sin embargo, se trocó en patetismo de la mejor ley: la „inagotable energía” del quijotismo brotó de la „luminosa armonía de los principios profesados y elegidos para padecer por la justicia; es el patetismo de la nobleza en desgracia”. Los términos de esa breve adivinación se desarrollaron por extenso en los artículos extensos „La técnica de la composición en Cervantes”, de 1947, y „La invención del *Quijote*”, texto de 1950, ambos ya muy atentos a establecer la originalidad del autor como creador de la novela moderna y de ésta como amalgama de „experiencia e invención”, por citar el título de otra afortunada colección de ensayos literarios del escritor (pueden verse los tres trabajos citados en *Las plumas del Fénix. Estudios de literatura española*, Alianza, Madrid, 1989).

Quizá, en tal orden de cosas, uno de los mejores ensayos de Ayala siga siendo el análisis del soneto „Voto a Dios que me espanta esta grandeza...”, dedicado al túmulo de Felipe II en la Catedral de Sevilla, que podemos hallar en *Realidad y ensueño* (Gredos, Madrid, 1963) con el título „El túmulo”, que podría ser el de un nuevo cuento más que el de un ensayo académico. Y es que, en rigor, por su perfecta construcción interna, casi lo es. Ayala nos muestra el famoso soneto como emblema cabal del arte barroco, contrapuesto al acongojado Quevedo de „Mire los muros de la patria mía...”: el desengaño se produce aquí no en virtud de una reflexión íntima y muy personal (Blecua demostró que tales muros y tal „patria mía” no representaban España y su decaimiento, sino al propio poeta en su arruinado predio espiritual) sino que nos llega mediante el contraste vivido del ostentoso monumento funeral y los dos soldados, el fantasioso que encomia el aparatoso cenotafio y el jaquetón que confirma su opinión y se va del lugar sin hallar contradictor. La objetividad dolida del humor es el tono espiritual de la pieza. Ayala confirma la hipótesis de Castro porque „basta una mediana intuición para percibir la antipatía con la que el escritor contempla al rey”, pero no es nada fácil demostrar esa sospecha „por el peculiarísimo estilo de la reticencia cervantina, que se aplica a todos sus juicios”. Pero también sabe leer el mismo tono, menos sofrenada la indignación, en el soneto de Cervantes „A la entrada del Duque de Medina-Sidonia en Cádiz”. Nuestro autor no se resigna ante la decadencia, aunque sepa que la pelea es inútil, „y así nos lo va a indicar en el *Quijote*, crípticamente, muy pronto”. Y, en consecuencia, „el escritor mismo no se siente arrastrado por la catástrofe, sino que fiel al humanismo heroico de que su juventud se había nutrido,

contempla con dolorosa ironía el espectáculo, desde el mirador invulnerable de su conciencia”.

Una interpretación de España: Cervantes y María Zambrano

Francisco Ayala, siempre autovigilante y lúcido, había tildado de „obstinada manía” la de reflexionar sobre el ser y el destino de España. María Zambrano, filósofa a la que había conocido muy bien en sus años madrileños cuando la joven estudiosa era la cabeza visible de la juventud inquieta en la Facultad de Letras madrileña, no vaciló en reconocer lo mismo y vincularlo precisamente al desagarrón del exilio. „He de confesar que hasta julio de mil novecientos treinta y seis, en que España se lanza a la hoguera en que todavía arde con fuego recóndito, no me había hecho cuestión de la trayectoria del pensamiento en España”, escribía en 1939 al frente de las conferencias que dictó en la Casa de España en México y que recogió su libro *Pensamiento y poesía en la vida española* (Casa de España en México, México, 1939).

Digamos, de entrada, que nos hallamos ante uno de los libros más cautivadores, armoniosos y emocionantes que dictó la herida nacional española en los primeros días de la postguerra. Frente a la reflexión sociológica de un Ayala en *Razón del mundo* (1940) y al turbión de angustias y quejas que se precipita sobre el lector en *Disparadero español* (1936-1940) o *El pozo de la angustia* (1941), de José Bergamín, Zambrano pretende con una pasión que excluye la ira saber algo de ese „pueblo rebelde, inadaptado, glorioso y despreciado, enigmático siempre, que se llama España”. Y no vacila en abrir su libro con una afirmación tan hermosa como aventurada desde el punto de vista de la ciencia convencional: „La poesía unida a la realidad es la historia”.

„Historia de España”, por lo tanto, es el volumen que consigna, para empezar, que dos anomalías constituyen marca de reconocimiento de la presencia nacional en el mundo: la ausencia de grandes sistemas filosóficos y el haber alumbrado dos instrumentos de la modernidad (el Estado unitario y el hallazgo de América) que España, sin embargo, no aprovechó para sí. Lo hicieron otros. Esta marginalidad y aquella falta de organización intelectual interna, han hecho de la novela y la poesía dos formas esenciales de conocimiento del ser nacional. Hubo, efectivamente, conatos de filosofía y de originalidades religiosas en España (los recoge la „bellísima y poética *Historia de los heterodoxos españoles*”, de Menéndez Pelayo, según llamativa expresión de Zambrano) pero lo que, al cabo, prevaleció siempre fue el realismo como forma de acercamiento hispano a las cosas. Un „predominio de lo espontáneo, de lo inmediato” que parece llegar al materialismo aunque sin entregarse del todo a esta noción: „En una obra como el *Quijote*, donde la figura señera del héroe alcanza tan inmensas proporciones, queda

sin embargo, intacta debajo de su sombra, una estupenda novela castellana, donde los protagonistas son los caminos, las ventas, los árboles, los arroyos y los prados, los pellejos de vino y aceite, los trabajos de todas clases, en suma: las cosas y la naturaleza". Lo que, por otra parte, llega indemne - prosigue la autora - a la obra narrativa de Benito Pérez Galdós o Ramón Gómez de la Serna que siguen fieles al realismo transcendido o corregido por la gnoseología idealista.

No obstante, la repetida falta de un pensamiento orgánico de patente española quizá se contradiga implícitamente con la importante parte segunda de *Pensamiento y poesía en la vida española*, donde Zambrano atribuye implícitamente al estoicismo el desempeño de esa función.

Algo muy parecido había hecho Angel Ganivet al escribir, más de cincuenta años antes, su primer libro, *España filosófica contemporánea*, y, de hecho, conviene recordar que, para uno y otra, más que una filosofía, el estoicismo es un modo de vivir. Que la autora ejemplifica aquí con los versos de Jorge Manrique a la muerte de su padre y con los tercetos de la „Epístola moral a Fabio". De un modo u otro, concluye el libro, „mientras exista poesía, existirá España".

Años después, la centralidad del *Quijote* y de Cervantes en la indagación de Zambrano se ratificó en un nuevo libro, *España, sueño y verdad* (EDHASA, Barcelona, 1965; Colección „El Puente"), miscelánea de artículos de distintas épocas que su prólogo viene a considerar „el segundo de aquel otro publicado en México hace ya tantos años, titulado *Pensamiento y poesía en la vida española*". A la vista de la breve, pero sustancial referencia a la obra de Cervantes en el libro de 1939, no es nada insólito que el nuevo volumen se abra con tres capítulos sobre el caso: „La ambigüedad de Cervantes", „La ambigüedad de *Don Quijote*" y „Lo que le sucedió a Cervantes: Dulcinea". El primer trabajo parte del supuesto de que el *Quijote* es „nuestro más claro mito, lo más cercano a la imagen sagrada" pero, a la vez, es un texto lleno de veladuras, de intenciones latentes, de las ambigüedades titulares. Es patente que tal cosa es inherente al género elegido por el autor: la novela. Y es que „cuando la poesía trágica o lírica nos conduce, nos lleva a otro mundo distinto del real, „otro mundo". Mas una verdadera novela nos mantiene siempre en este mundo, tanto que puede confundirse en nuestra memoria con personajes y escenas que realmente hemos visto y vivido [...] Los mismos conflictos novelescos aparecen muy a menudo suavizados, envueltos en esos mil matices de los conflictos que vivimos, disimulados como nuestro propio conflicto que rara vez se nos hace por completo visible". La idea de que la narración moderna es un modo de conocimiento se formula de nuevo, como en el libro de 1939: „El novelista español, que nunca quizá hubiera conocido a Descartes, no por ello deja de precederle con esta su historia. La situación de don Quijote se hace inteligible desde el cartesiano mundo de la conciencia". Con la ventaja añadida de que la novela puede recoger lo que la filosofía no: „la ambigua acción de

inventarse a sí mismo". La pregunta capital de la ambigüedad construida por Cervantes es: „¿Acaso don Quijote estaba convencido de la realidad de su ser inventado?". Su propia duda, su conciencia de saber que - en el fondo - puede que los gigantes no sean sino molinos y los ejércitos, vulgares carneros, es el resultado de „su condenación por haber nacido después del mundo del mito".

El artículo „La ambigüedad de *Don Quijote*" explora el principio moral del héroe cervantino que es la „pasión de libertad": plasmada no solamente en la de su propio pensamiento sino en la compulsiva necesidad de libertar a otros, a los que sufren injustamente o han perdido su albedrío a manos de otros. Pero el texto más hermoso de Zambrano es, sin duda, el tercero y último de la serie. „Lo que le sucede a Cervantes: Dulcinea" es mucho más que una reflexión sobre ese personaje construido a partir de las visiones que elaboran o mienten las demás criaturas de la obra. Para Zambrano, es la clave de la novela toda. Aldonza - una Aldonza Lorenzo verdadera - fue para Cervantes, tan acostumbrado a ensoñar, a escribir, el principio irreductible de la realidad. Algo que obstinadamente se negaba a ser idealización, posibilidad, literatura...: „Aquello le resistía totalmente, se le fue haciendo como un foco de desmentido, como la prueba de la no-existencia de ... ¿qué?, de lo que más le importaba". Un día, sin embargo, logró „el desprendimiento", ver más allá de la inevitabilidad tozuda de las cosas: „En aquel horizonte revelado comenzaron a sucederse de nuevo los hechos; pero como él era ya libre, podía transformarlos, no a su antojo, sino según la ley de sus entrañas, que libres también, pedían llorar o reír". Y vino a hallarse con „una extraña. doble y única historia, la de los hechos transformados en sucesos, y la historia no escrita de la inexistencia de la verdad, tanto como decir: la verdadera historia de la verdad". Y „al alba, con la luz blanca que precede al sol y su silencio", empezó a escribir el *Quijote*...

Cervantes en Benjamín Jarnés y Max Aub

No fue Ayala el único que prefirió ver en Cervantes la irisación compleja de la decepción inteligente y la sorna del hombre muy corrido. En 1944, Benjamín Jarnés, que ya comenzaba su penoso declinar físico, publicó uno de los numerosos trabajos pro pane lucrando de su largo exilio mexicano: un Cervantes. *Bosquejo biográfico* (Ediciones Nuevas, México, 1944) que abrió una colección donde se anunciaban una biografía del Cid por Eduardo de Ontañón y otra de Teresa de Jesús por Pedro González Blanco. En el prefacio, el autor se declaraba más cercano a la postura procervantina de Ortega que a la preferencia quijotesca que imponía Unamuno. No hay texto valioso sin autor: „La historia nos hace a nosotros, como nosotros hacemos a la historia. Damos al mundo lo que recibimos de él. Excepto el genio que da más de lo que recibe. Y siempre lo da transfigurado, elevado, más

digno del hombre. El genio marca niveles más altos a la humanidad". Ese fue, en su opinión, el caso de Cervantes en cuya infancia se detiene largamente para fantasear sobre su gusto por la lectura. Apoyándose en el célebre paso del *Quijote* donde el narrador cuenta que leía papeles que cogía por la calle, Janés inventa libremente: „Sólo quería, eso sí, tener en su casa libros, libros completos, no disputarle al viento jirones de libro, pedazos de papel de color de hoja seca en donde, burlonamente, de pronto se habla de multas o de sangrías". Pero, al observar que algunos de esos papeles están quemados, el joven se pregunta quién puede hacerlo... Y es que Jarnés proyecta la vida del autor en el cerrado mundo de la Contrarreforma: „Declina el siglo envuelto en densos vapores ante un turbio horizonte. Casi toda la vida nacional se extingue en la inercia de la opresión. Pobres rimas religiosas, pálidas guirnaldaes espirituales van desde la áspera tierra de los Reyes Católicos a invadir el suelo italiano, como iban los pobres camareros a conquistar - como rateros - un pan o, con la espada, una fortuna".

El autor se complace en mostrar los fracasos vitales de Cervantes, un hombre sin títulos donde „nunca falta un Vargas para averiguar que a este o a aquel poeta le falta un título; un título en buen papel sellado". Aunque en su caso „ya le fue concedido por las musas, sin forma ni sello alguno, graciosamente escrito en el aire, en el agua, o en el viento". Para Jarnés, Cervantes „es un «noble» hijo del pueblo. Con todos sus momentos de debilidad - ha penetrado en edad muy avanzada -, pero también con todas sus gallardías". Y „nosotros sabemos bien a que atenernos. Cervantes llega a nosotros directamente, saltándose una sociedad petrificada. Llega a nosotros encerrado en la angosta figura del Caballero de los Leones, con más brío en el corazón que en los brazos, fracasado en sus hazañas antes de acometerlas, vueltos los ojos hacia sí mismo, en actitud de irónico espectador". Dos epílogos interesantes de esta breve biografía enlazan con anteriores preocupaciones cervantinas de Jarnés que merecerían, sin duda, que alguien les consagrara una pequeña monografía: la „Digresión de Cardenio", en el último capítulo, trae inevitablemente, el recuerdo del „monodrama" *Cardenio* que el autor estrenó en 1934 en Madrid (subrayemos que el protagonista de la *El curioso impertinente*, narración inserta en los caps. XXXIII-XXXV del *Quijote*, es, para el autor, un autorretrato de Cervantes en su soledad), mientras que „Altisidora (epílogo en 1933)" viene a ser una sugestiva revisión del personaje cervantino, a la que Jarnés presenta realmente enamorada de don Quijote y celosa de Dulcinea (el texto se publicó poco después en la revista *Las Españas*).

Max Aub inició su „Prólogo para una edición popular del *Quijote*" con una afirmación tajante „el escritor refleja y es reflejado por su época"- que recuerda mucho el incipit jarnesiano que recogía más arriba (recogido en *Pruebas*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967). Pero el autor de „El laberinto mágico" cree menos en los ectoplasmas idealizantes del autor aragonés que en el principio de que las

conciencias son consecuencia de la existencia social, tal como Marx recordaba a Feuerbach: „El hombre no depende - en gran parte - de sí”, sino que „es motor e instrumento que refleja lo que piensan los demás sin saberlo expresar a ciencia cierta”. Con todo y eso, o quizá gracias a esa gravitación, el *Quijote* ha venido a formar parte de los grandes mitos de origen español, como don Juan. Pocas culturas han alumbrado mitos universales: los ha habido en la antigua Grecia, en Israel y en España, porque Fausto seguramente es una consecuencia, una adaptación germánica del mito de don Juan. En el personaje cervantino está presente la historia entera de nuestro país: „*Don Quijote* es remedo del mundo fabuloso que España creó, creándose al mismo tiempo; su locura - su razón de ser - , prueba fehaciente de su fin próximo”.

Pero, a esa altura, Max Aub prefiere sofrenar lo atrevido de su reivindicación y traerla a términos historiográficos menos idealizantes. Lo que, en su opinión, representaba el ingenioso hidalgo fue el inevitable final de la Edad Media, un tiempo que para España fue una etapa brillante y creadora: de ella provenía, entre otras cosas, un realismo artístico cuya complejidad había asimilado „al cabo de setecientos años, el saber de los árabes, la sapiencia judía”. Era el realismo del *Libro de buen amor* y de *La Celestina* y de allí viene „ese gusto por lo inmediato, que es la base militar del realismo español” y que todavía alcanza a la obra maestra de Cervantes. Claro está que éste „no pudo saber” que reflejaba en su héroe a una „España luchando por ideales muertos” y en Sancho, en cambio, retrataba „el burgués, el preocupado por los cuartos, el futuro capitalista”: la virtud del realismo es ir más allá de las intenciones mismas de quien lo aplica como paradigma artístico. Y, si Max Aub se ha pronunciado por uno de los dos personajes, entiende que don Quijote es universal („pudo haber sido engendrado por autor italiano, francés, inglés”), mientras que Sancho Panza es ahincadamente nacional: „Héroe de una clase nacional que sube, héroe don Quijote de otra que empieza a sentir que la tierra se mueve bajo sus pies en toda Europa”. En general, el prólogo de Aub es tan ambicioso y sugestivo como confuso y erróneo. Lo evidente es, sin embargo, que si un la máxima dignidad de un autor es su condición de testigo fidedigno (tal era la obsesión de Aub con respecto a sí mismo y a su generación), Cervantes reunía en grado de excelencia las condiciones de tal cosa. Y lo ratificó en alguna otra ocasión. En el texto sobre „La Numancia” que hallamos en el mismo volumen citado, lo ratifica de modo inequívoco: „No hubo, ni digamos hay, ningún escritor que se pueda comparar a Cervantes. Conocemos otros más agudos, tal vez, más correctos quizá, más eruditos, sin duda, ninguno tan cabal, ninguno tan honesto, ninguno tan bueno en cuantos sentidos tiene la palabra. Ninguno capaz, como él, de multiplicar siempre la hermosura por la bondad”. En ningún otro elogio anduvo más certero...

La magia de la escritura: Sender, Serrano Plaja y María Teresa León

La novela corta „Las gallinas de Cervantes”, de Ramón J. Sender, es uno de los libros menos citados de la última y fecunda etapa de su autor (*Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parabólicas*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1967). Y, sin embargo, es mucho más que una broma literaria que desarrolla y amplifica - hasta el símbolo - un apunte menor de la biografía del autor: el hecho de que se relacione, entre las propiedades de doña Catalina Salazar, natural de Esquivias, esposa legítima de Cervantes, la presencia de veintinueve gallinas. Como si se tratara de la proliferación de una greguería ramoniana, Sender se aplica a describir cómo la mujer del escritor, tan celosa de su corral, se va convirtiendo en gallina: le salen plumas por todo su cuerpo, cacarea al hablar, cotillea permanentemente acerca de las otras gallinas y manifiesta su admiración por el gallo; más adelante, llega a dormir de pie en el barrote superior de la cabecera de la cama de su marido. Pero hay más, porque el mérito de este relato de insólita unidad es la creación de una atmósfera progresivamente incongruente y hostil: en la casona de Esquivias hay - como si fuera una anticipación del *Quijote* - un clérigo metomeentodo, un barbero muy grosero y un tío de Catalina, Alonso Quesada y Quesada, de extraño pergeño „mitad de caballero a la soldadesca y mitad de cortesano, alto, flaco, membrudo y de expresión noble y un tanto alucinada”. A ese tío, Cervantes le va a llamar para sí Quichot (término hebreo que significa „verdad”, al decir de Sender), mientras que a su mujer Catalina le puso el nombre de Dulcinea del Toboso, entendiendo que Toboso viene de „Tob”, bueno, y de „Sod”, secreto (dulzura del bien secreto, vendría a ser la traducción del nombre). Al final, cuando el clima de la casa se ha hecho intolerable, el escritor huye de ella muy discretamente. Ha visto al hildago, su tío, leer una paráfrasis castellana del Zohar, el libro hebreo „en que se recordaba que David había sido una especie de bufón de Dios”. Y entiende la lección: „Por encima de todas las manifestaciones más impudicamente bufonescas del hombre estaba la divinidad invulnerable e invilificable”. El lector piensa que de esa idea clave va a surgir, años después, el milagro literario del *Quijote*. Pero la idea puede tener que ver también con otra imagen literaria: Cervantes viene a ser el hombre agazapado, fracasado, secreto, que se enfrenta a un mundo vulgar y egoísta, como el protagonista de *Rhinoceros* (1960), de Eugène Ionesco, se enfrenta también a una progresiva y aceptada conversión de todos los seres humanos en el animal titular.

En la misma fecha de 1967, otro exiliado, Arturo Serrano Plaja, publicaba un libro a medias entre el capricho personal y el ensayo: Realismo „mágico” en Cervantes. Es un diálogo abierto entre don Quijote, Huckleberry Finn y el Michkin de *El idiota*, que se inicia cuando, en plena guerra civil, Ernest Hemingway, hablando con el autor, puso a Twain como el primero de los escritores

norteamericanos. Treinta años más tarde, Serrano, ya profesor, descubrió en los tres personajes las mismas claves de comportamiento, la misma apuesta vital: leer y creer la literatura, sentir la pasión infantil de jugar y estar bastante lejos de la locura que los demás les atribuyen. La sensatez final de Alonso Quijano consiste en saber, precisamente, que con la muerte, último visitante, ya no se juega. Para Serrano Plaja, no sólo se habla de meras coincidencias de tres autores: „Se trata, en efecto, de una „familia” de personajes literarios que se sitúan como aparte de los temas clásicos. Y ese estar aparte proviene, creo yo, del intento de sus respectivos autores, talento o propósito que uno de ellos -el ruso- supo formular con ejemplar clarividencia (pintar 'almas puras') pero que está igualmente presente en los otros dos, aunque no hayan manifestado su intención de manera tan precisa. Pero bajo este criterio - 'almas puras' - no hay que entender criaturas 'morales' o 'edificantes'; participan, sí, de un sentimiento superior, más sin caer en una como imaginería beata y amanerada; aluden a problemas esenciales para el ser humano, mas no por ello sermonizan ni reducen a ese ser humano a una suerte de 'problemática' que postularía, si tal fuese, unas determinadas 'soluciones' de catecismo social” (*Realismo „mágico” en Cervantes. „Don Quijote” visto desde „Tom Sawyer” y „El idiota”*, Gredos, Madrid, 1967).

Cada cual a su modo, Sender o Serrano Plaja piensan en la creación de Cervantes como en una forma de sueño personal que se ha transformado en añoranza colectiva. Al cabo de su carrera, dos exiliados resignados con su suerte sienten que la invención de Cervantes les suministra una lección de pureza, de inocencia... El último texto que aduciré es obra de María Teresa León y no por casualidad fue el último que publicó en vida, antes de su largo crepúsculo: *El soldado que nos enseñó a hablar* (Altalena, Madrid, 1978). Se trata, sin embargo, de una de sus mejores biografías y es significativo que, al igual que Ramón J. Sender, conceda una gran importancia a la figura de Catalina de Salazar, la esposa de Esquivias, a la que Cervantes conoció tras su enamoramiento de la cómica Ana Franca, madre de su hija. Con ella, Miguel de Cervantes apura hasta las heces la rutina y el aburrimiento de Esquivias. Catalina es presentada como lectora contumaz de libros de caballerías pero desdeñosa de la trama de pasiones pastoriles de *La Galatea*. Sin embargo, cuando su marido regresa de Sevilla, la encuentra leyendo devotamente libros de santos y empeñada en no saber nada del marido, de quien dice que recorrerá los campos como un don Quijote de veras. Y ha sido precisamente - como ya apuntaba Sender - el tío Alonso de Quijada el modelo vivo del caballero andante de su imaginación.

En todo momento, el quid del libro de María Teresa León - escrito con vivacidad casi escénica y un didactismo efusivo - es la permanente confusión de biografía y obra. Toda la vida del pobre y andariego autor se teje de premoniciones de la que ha de ser su novela maestra: en el capítulo 2, el niño Miguel oye a una

niña que vende romances cantar aquel de „Nunca fuera caballero...” y, al final de su copla, la chica le regala el pliego suelto porque él quiere ser caballero andante; Galatea fue, en la ficción de León, una primera Dulcinea que Cervantes encontró en Portugal a su regreso de Argel; a Sancho lo halló por vez primera al huir de Esquivias, cuando iba a las bodas de un rico que no por casualidad se llamaba Camacho; en la cárcel de Sevilla, Mateo Alemán y Miguel de Cervantes se leen mutuamente sus obras, el *Quijote* y el *Guzmán de Alfarache*, y asisten - entre otros regocijados huéspedes de la prisión - Monipodio, Rinconete y Cortadillo; una desparpajada criada toledana llamada Constanza, a la que conoce en un viaje, habrá de inspirarle, tiempo después, la trama de *La ilustre fregona*, etc....

Por eso mismo, el libro está escrito en la permanente perspectiva del futuro. El capítulo inicial es una preciosa zarabanda de personajes que se hallan documentados en la partida de nacimiento del autor y que aquí cobran vida, como un coro navideño que rodeará a un nuevo Mesías. Y el final de la biografía es casi un eco del Evangelio: „Nadie se dio cuenta, ni los que caminaban las calles de Alcalá de Henares vieron el prodigio, ni nadie pensó que, andando los tiempos, los hijos de sus hijos, todos los que vinieran después iban a tener que aprender el nombre de aquel recién nacido: Miguel de Cervantes”. Lo mismo sucede cuando, tras la derrota de Lepanto, la autora narra un improbable encuentro del soldado herido y don Juan de Austria, uno con veintiocho y otro con veinticuatro años: „Sí, sí, así fue. Estuvieron cerca, puede que frente a frente, puede que Miguel llorase de orgullo o vitorease o detuviese con su mano sana los latidos de su corazón. Pasó don Juan de Austria con su séquito, desembarcando en Mesina e ignorando para siempre que un soldado con la mano ensangrentada y muerta estaba contemplándolo, y que cuando los historiadores devanasen lo sucedido en aquella gran batalla el nombre de Miguel de Cervantes, conservado en la memoria sagrada de su pueblo, iba a permanecer mientras el idioma español sobreviviera. ¿Y los otros? Pasa la gloria como pasa el viento.”

Pero quizá el momento más logrado que debemos a esa técnica presentativa sea la invención de cómo inició Cervantes la escritura del *Quijote*, en la cárcel de Sevilla: cuando, en los folios usados que le ha traído Tomás Gutiérrez, el autor tacha el inicio de un memorial y empieza a escribir lo que ha visto, tras un buen rato dedicado a repasar el almacén de su memoria. Y no puede evitar reír de buena gana „porque ví mucho en mi vida muy larga y vuelvo a verlo todo en un instante muy corto”, como comentará a su carcelero al que le sorprende su risa. Ha fracasado en todo, no le han servido de nada los elogios que tributó a otros poetas y sólo ha conocido a un hombre feliz, a aquel Alonso Quijada, el pariente de Catalina, que todos reputaban de orate. Lo recuerda ahora y piensa, por un momento, que en vez de perseguir liebres, pudiera haber perseguido desalmados: „Y comenzó a escribir, en medio de un silencio sólo arañado por el rasguear de la

pluma, algo que debía volver traslúcidos los muros de la cárcel de Sevilla y que, pasados los siglos, aún nos aprieta el corazón". Y tras la emocionante transcripción del initium ritual de la novela que todos hemos leído, vuelve sobre el tiempo presente: „Las alertas siguieron mordiendo, espaciadamente, el silencio de la noche. La cárcel de Sevilla roncaba. Miguel de Cervantes, bien despierto, escribía sin saber que había pasado a habitar el regazo de la gloria."

Randolph D. Pope

Cervanteando con Juan Goytisolo

Juan Goytisolo ha utilizado con frecuencia un verbo inusitado, *cervantear*. En vez de intentar la imposible empresa de ofrecer la precisa definición de un término esquivo y aleatorio, quisiera indagar en la práctica que parece sugerir: actuar como Cervantes. Mi punto de partida es un ensayo de *Disidencias* llamado "Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*". Cuando Goytisolo adopta la voz de otro, cuando afirma que está leyendo no bajo sus propias señas de identidad sino bajo las de Cervantes, no hace sino seguir a un autor que afirmó traducir a Cide Hamete entre otras maniobras para escamotear la propia persona dándoles a otro la palabra, Dorotea, el ventero (quien, a su vez, lee), y tantos otros. Pero, ¿qué tipo de lectura es la que haría Cervantes de acuerdo a Goytisolo?

El ensayo de Goytisolo comienza con una erizada lectura de otro texto, acumulación de palabras sobre palabras que es también cervantina:

En su *Vida de don Quijote y Sancho*, al llegar al capítulo sexto de la primera parte de la obra, consagrado al escrutinio de la biblioteca del hidalgo por el cura y el barbero, Unamuno lo despacha con estas breves líneas sentenciosas: "Todo lo cual es crítica literaria que debe importarnos muy poco. Trata de libros y no de vida. Pasémoslo por alto". (193)

Y Unamuno, en efecto, sigue adelante restándole importancia a la escena que protagonizan los improvisados críticos literarios. Conviene detenerse en esta distinción típicamente pedagógica de Unamuno entre las partes de un libro que tratan de otros libros de manera manifiesta y las partes que - aun siendo libros - tratan de otros aspectos de la vida. Para muchos, sin duda alguna, nunca ha sido la vida tan intensa como cuando han sido lectores y se han perdido o encontrado en las regiones de Combray, Vetusta o Macondo, pero para el pensador salmantino, siempre rebelde ante cualquier situación en la cual su propio yo fuera disminuido o amenazado con la extinción, la vida imaginada debía distinguirse de la vivida, la encarnada. Es posible que haya aquí más miga de lo que parece a primera vista y que esta valoración dispar - lo que Unamuno pasa por alto le parece esencial a Goytisolo - ilumine una diversidad de opinión que todavía subyace a la crítica literaria, crítica cuyo valor rara vez se pone en cuestión dentro de la academia, pero con frecuencia se descarta como marginal o intrascendente fuera de ella. La literatura se ha declarado arte por el arte, modelo humanista, objeto científico de análisis, instrumento de función social, juego liberador, modelo psicoanalítico, tejido de un lenguaje ilimitado y otras categorías siempre inestables y disputadas, a las que subyace la oposición que tan nítidamente presentan Unamuno y Goytisolo.

Goytisolo califica la interpretación de Unamuno de torcida y lo acusa de ser un realista pedestre. Es curioso que no la llame errada, lo cual la haría simplemente insignificante, sino que claramente detecta que al desdeñar las actividades y preocupaciones del capítulo sexto Unamuno está interpretando el resto del texto, afectando al libro entero y rebatiendo una forma de leer que haría precisamente de este capítulo - del texto textualizante, de la metaficción y la crítica - el lugar hermenéutico por excelencia.

A continuación afirma Goytisolo:

Cuando la vida entra en los libros se transmuta inmediatamente en 'literatura', y como tal debemos juzgarla. A decir verdad, el capítulo sexto desempeña un papel fundamental en la novela, hasta el punto de que sin él el *Quijote* no existiría. (193)

Curiosamente aquí Goytisolo, por los azares de toda dialéctica negativa, le concede a Unamuno su distinción entre literatura y vida con lo cual, *horribile dictu*, deben estar de acuerdo en que la vida *entra* en los libros mediante la alquimia literaria. Pero Goytisolo se ve obligado a afirmar que esto ocurre en todos los libros, los cuales, como un rey Midas, al tocar la vida la transforman en literatura. El "debemos" con que Goytisolo intenta hacernos participar taxativamente de su opinión puede y hasta debe resistirse. ¿Qué significa "juzgar como literatura"? En la práctica no cabe duda que una gran cantidad de lectores no sabrían exactamente cómo decantar este juicio de tal manera que no se introdujeran elementos de la vida diaria—y no está claro que también, en las frecuentes referencias a la sociedad, la cultura, la economía, el género y el poder, por ejemplo, de que se ven profusos ejemplos en la crítica contemporánea, los críticos profesionales pudieran distinguir claramente lo que es "literatura" de lo que es "vida".

"A decir verdad", escribe Goytisolo, sugiriendo que Unamuno no la ha dicho. Unamuno, en cambio, afirma que la crítica literaria debe *importarnos* muy poco y por ello si el capítulo juega o no un papel crítico en la novela, si no le interesa al lector salmantino, es descartable: el lector reclama la prioridad y se autoriza a sí mismo sobre el autor del texto. Es del todo lógico e indiscutible que el *Quijote* que conocemos sería otro sin estas páginas, un libro diferente, pero ¿en qué forma no existiría el *Quijote*? ¿Sería tan grande la diferencia?

De esta discrepancia comienzan a revelarse dos modos de lectura muy diversos y que convendría examinar más de cerca. Veamos primero cómo Goytisolo pretende concluir la faena:

Lo que Unamuno pasó por alto fue, nada menos, la maravillosa galería de espejos cervantina, ese juego a la vez destructivo y creador con los diferentes códigos literarios de su tiempo, demostrando una vez más—como si ello fuera aún necesario—su insensibilidad

total a una obra tan ajena como infinitamente superior a la suya. (193)

No hay duda de que en estas líneas Goytisolo revela su propia insensibilidad ante la obra de Unamuno. Como en la oposición establecida por Paul de Man entre la ceguera y la percepción profunda, siendo una condición de la otra, estos dos escritores, admirables a su modo, similares en ser, queriéndolo o no, figuras y personajes notables de la historia de la literatura - no sólo una firma, sino una voz y una historia personal - ven en el *Quijote* dos libros diversos y hasta contradictorios.

Unamuno se detiene en otro lugar que el que le interesa a Goytisolo, para comentar extensamente la declaración que don Quijote hace a su vecino, el labrador Pedro Alonso: “¡Yo sé quién soy!” Escribe Unamuno que se trata de una “sentencia preñada de sustancia” (*Vida de don Quijote y Sancho*, 81), y acaso convenga tratar de determinar su gravidez. Propone Unamuno que la afirmación de don Quijote no se refiere al momento presente, lo que sería un saber o sabor amargo, sino que el hidalgo “discurría con la voluntad, y al decir ‘¡Yo sé quién soy!’ no dijo sino ‘¡Yo sé quién quiero ser!’” (82). En esto me parece que acierta Unamuno y permite entrever mejor la radical diferencia de lectura que existe entre él y Goytisolo. Uno de ellos ve al hidalgo poniendo a prueba sus lecturas en el campo abierto, entre labradores y molinos, ovejas y barberos, duques y todo tipo de personas/personajes que lo sitúan, lo interpelan y lo colocan en su lugar. El otro ve a un autor empeñado en los malabarismos más brillantes y profundos de la literatura y al hidalgo ingresando palabra a palabra al Parnaso. Se trata, como las famosas lecturas llamadas blandas y duras, de interpretaciones que el texto permite y que podrían discutirse eternamente sin llegar a una obligada conclusión. Mi interés en plantear esta disyuntiva es hacer visible la razón de la incomodidad de Goytisolo con Unamuno. Si se tratara solamente de un desacuerdo personal no valdría la pena examinarlo, pero ofrece un ejemplo notable de dos maneras de leer que siguen lidiando en la mejor crítica literaria.

Unamuno se concentra en la creación del personaje, en la labor ardua y llena de inesperados vericuetos que lleva de don Alonso a don Quijote: “sólo existe lo que obra y existir es obrar” (132). No se trata para Unamuno de crear una obra literaria, sino de obrar para llegar a ser y persistir en la memoria y la fama. En este sentido la novela se transforma en espejo no a la orilla del camino sino frente al propio rostro, pues la lectura que Unamuno recomienda es una que termina en escrutinio no de bibliotecas ajenas, sino del propio ser:

...es cobardía de pensar lo que nos tiene tan abatidos. Es cobardía de afrontar los eternos problemas, es cobardía de escarbar en el corazón; es cobardía de hurgar las inquietudes íntimas de las entrañas eternas. Esa cobardía lleva a muchos a la erudición, adormidera de desasosiegos del espíritu u ocupación de la pereza espiritual; algo así como el juego del ajedrez. (234)

En su *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, apunta Unamuno que "si es terrible caer como en profesión en fabricante de novelas, mucho más terrible es caer como en profesión en lector de ellas" (1181). La acción, la encarnación de la lectura y no la lectura misma es lo que le parece a Unamuno más ejemplar del *Quijote*. No en vano compara a don Quijote con Ignacio de Loyola, quien también fuera amigo de leer libros de caballerías y, como don Alonso Quijano, decidió no escribir otros - no hacerse libro - sino librarse poniéndolos en práctica, pues, cita Unamuno de la *Vida* de Loyola, comenzó a "trocársele el corazón y a querer imitar y obrar lo que leía" (*Vida de don Quijote y Sancho*, 71). No juzgar, sino imitar y obrar.

En cambio, asegura Goytisolo en una entrevista publicada en *Disidencias*, "desde el comienzo mismo de la obra, Cervantes nos invita a que la contemplemos no como un 'trozo de vida o realidad', sino ante todo como un objeto literario" (310). No difiero de este juicio, siempre y cuando se añada que todo el libro es insistentemente una escéptica, irónica y desacralizadora representación de la literatura.

La pregunta no es, ¿cómo es posible soslayar que una y otra vez, desde el prólogo mismo, se muestra la capacidad de los textos literarios para engañar, distraer, confundir, cegar - se pueden añadir otros verbos - a los personajes? Esto no sería posible si no trataran de poner sus lecturas en práctica, si no las tomaran como modelos de vida, si no fueran fuente de imitación. ¿No debieran serlo? Pero entonces la vida se reduciría a una biblioteca en una casona rural de una aldea manchega. El error hace posible la grandeza, la lectura desatinada, la inspirada. La pregunta que podemos hacer es ¿por qué elige Goytisolo ignorar esta dimensión de la novela? Esto resulta especialmente curioso en un autor que ha hecho de su propia vida una exigencia de sinceridad y que ha encontrado en la tradición literaria modelos que le han servido de orientación a su propia vida. Creo que la razón debe encontrarse en otro lugar de la misma entrevista, en la cual revela Goytisolo lo siguiente:

Confieso que el papel del intelectual desfacedor de entuertos frente a todas las injusticias del mundo me seduce cada vez menos. Me parece un residuo laico de la religión cristiana, una especie de ejercicio de 'santidad cívica' tan autosatisfecho como ineficaz. (301)

La palabra *ejercicio* en este contexto remite otra vez a Ignacio de Loyola y su voluntad de practicar en su propia vida sus lecturas - de situarlas, de encarnarlas en una manera de ser y actuar, mientras que se distancia claramente de Alonso Quijano al no querer ser "desfacedor de entuertos".

No pretendo que inscripción (meterse en un libro, marginarse dentro de él),

y encarnación sean excluyentes, ni las destaco como categorías de las cuales una sea superior a la otra. Son estrategias diversas y las dos aparecen dramatizadas en el *Quijote* mismo. Hasta cierto punto estos extremos se tocan, pues ambas tienen en común darle una cierta importancia al texto literario, aunque una tiende a envolverlo todo en el tejido de la escritura mientras que la otra busca un espacio en el cual pueda sentirse la plenitud de una existencia libremente elegida. Goytisolo mismo ofrece la otra cara de la moneda:

A la verdad, toda mi actual experimentación literaria va acompañada de un deseo o propósito de descalificación moral; de decir lo 'indecible', de desautorizarme a ojos del intelectual humanista clásico. [...] Claro está que esta antimoral constituye una forma de moral a la inversa, con lo que no puedo escapar del círculo vicioso. [...] Volviendo al tema: la función crítico-moral del intelectual humanista me parece no sólo útil, sino necesaria. (302)

¿Librarse de lo cotidiano haciéndose libro, autor o lector, o encarnar la idea y hacer del libro ejercicio y práctica? Quizás haya que tomar de esto y de aquello, reivindicar ambas actividades como formas alertas y ejemplares de lectura y seguir así, ambiguamente, *cervanteando*.

Obras Citadas

Goytisolo, Juan. "Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*," en *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral, 1977. 193-219.

Unamuno, Miguel de. *Vida de don Quijote y Sancho*. En *Obras completas. III. Nuevos ensayos*. Madrid: Escelicer, 1968. 49-256.

———. *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*. En *Obras completas. II. Novelas*. Madrid: Escelicer, 1967. 1155-1181.

María-Dolores Albiac Blanco

Citarse con Cervantes
Tradición y memoria en Muñoz Molina

Para el Dr. Martín de Riquer,
en recuerdo de un tiempo
de romances y de aulas.

El tiempo que ni vuelve ni tropieza

La literatura es la gran memoria universal de los hombres, el archivo viviente de sus mejores rebeldías, de su desasosiego, de su instinto de felicidad y de razón, el testimonio amargo o exaltado, pero casi siempre ejemplar de su rabia contra la mansedumbre y de su ironía frente a lo indiscutible.

(„Los bomberos pirómanos”, *Las apariencias*¹).

Dice Antonio Muñoz Molina en „La invención de un pasado”, recogido en *Pura alegría*, que „La obra literaria, en los términos formulados por Eliot, es el lugar de encuentro entre el talento personal y la tradición”,² y, apenas una página más allá, leemos que „En las páginas de Joyce están el latín y el griego que le enseñaron los jesuitas, el toscano de Dante, el inglés de Chaucer, el de Shakespeare, el de la Biblia del rey James, el de las calles y los prostíbulos de Dublín, el de la literatura barata, el de los chistes más groseros, y el de los anuncios por palabras de los periódicos: el máximo trasgresor de la literatura de este siglo resulta ser al mismo tiempo un conservador omnisciente y omnívoro de todas las experiencias verbales del pasado”,³ El escritor español repasa en esta apasionante meditación cuáles han sido las lecturas de cabecera de los autores que admira, - los escritores de los escritores -, e intenta pergeñar el panteón de la tradición literaria anglosajona, de la francesas y concluye, en el citado estudio, que, en ambos casos, „Se trata, desde luego, de una tradición no sólo académica, sino también civil, porque implica un contrato social, un modesto acuerdo básico como el que soñó en América Thomas Jefferson o el que explicó Jorge Luis Borges en su poema Los conjurados”. Él, Muñoz Molina, francotirador de los cánones y llanero solitario frente al imperio de las modas y a la dictadura de la corrección política, ha elegido

¹ Madrid, Alfaguara, 1995, p. 118.

² Loc. cit., Madrid, Alfaguara, 1988, p. 192.

³ Ibid., pp. 193-194.

su propio santoral y se ha incardinado en la tradición literaria, civil y moral que acoge a nuestros erasmistas del Siglo de Oro, la herencia de la racionalidad civil ilustrada, el laicismo descalzo institucionista, la vocación reformadora de la Segunda República con su herencia de exilios, exteriores e interiores, y hasta con su plus de mutilación y de lucidez nostálgica. Por entre sus líneas irrumpen el Arcipreste, Casiodoro de Reina, Quevedo, Cervantes, Goya, Jovellanos, Galdós, Pío Baroja, Antonio Machado, Max Aub, Manuel Azaña, Pedro Salinas, Lorca, Gil de Biedma o Juan Marsé, que es el escritor en ejercicio por el que confiesa sentir mayor admiración. Es patente que la forma que ha elegido para vivir su compromiso civil con su tiempo se compadece bien con sus preferencias lectoras y con su decisión de colaborar, habitualmente, en periódicos y revistas y con su tendencia a proponer la lectura de textos que –independientemente de la época que sean nos traen a la mente la imagen de ese eticismo tan bien compendiado en la moral krausista.

Por razones vagamente didácticas ha preferido citar a los connacionales por delante, porque, de hecho, este escritor ha elegido, siempre, al margen de fronteras y de razas, aquellos escritos y hasta aquellas músicas que han sacudido su conciencia moral, su gusto estético, todo aquello que, como tantas veces él ha repetido, mejor le ha enseñado a vivir en el mundo y a poder interpretarlo, porque „Uno lee por gusto - dice en su Discurso de ingreso en la Academia -, pero también buscando, de manera intuitiva, muchas veces, instrumentos que le permitan contar su versión del mundo”.⁴ Su panteón literario - entendamos cultural, que, en el caso de Muñoz Molina incardina lo moral - solapa la nómina citada, con Dickens, con la *Eneida*, Shakespeare, Defoe, Joyce, la *Biblia* del rey James, el blues, Edgar Allan Poe, Henry James, Faulkner, Whitmann, Oscar Wilde, ¡Absalón, Absalón!, o un Julio Verne que lo ha llevado al borde del ensueño aventurero y hasta a repetir, con Manuel Azaña: „yo quise ser el capitán Nemo”⁵ ... Y es que, no en vano, fueron las novelas de Julio Verne, precisamente, las que lo hicieron escritor: „lo decidí – confiesa - a los once años, al leer Veinte mil leguas de viaje submarino”.⁶ Y en su honor ha escrito un *Diario del Nautilus*, por cierto.

Esta es buena coyuntura para recordar que en el capítulo XLIX don Quijote defiende contra el canónigo la existencia real de los héroes de las narraciones caballerescas que ha leído, y el derecho que le asiste a imitarlos como modelos de vida; de modo que no es exagerado concluir que esta identificación con los personajes literarios y el deseo de Alonso Quijano de ser como ellos, encuentra su correlato actual en el Muñoz Molina que declara haber querido ser el misterioso, fascinante y atormentado capitán del Nautilus.

⁴ “Destierro y destiempo de Max Aub”, *Pura alegría*, ed. cit. p. 99.

⁵ “La invención de un pasado”, op. cit., p. 206.

⁶ *Ibid.*

Muñoz Molina afirma, empero, que él no ha elegido esas influencias, porque, más bien, ellas han sido las que lo han arrebatado; pero ello ha sido posible en la medida en que su propio sistema selectivo (sus afinidades electivas), las han reconocido como complementarias de un ideario ético previo y propio del novelista, a cuya fecundación y consolidación los textos contribuyen. Con el reconocimiento, por decirlo así, de las influencias intelectuales sucede, según confiesa él mismo, como con la vida afectiva: que „uno no elige de quién se enamora, pero sí procura acordar los términos cotidianos en los que ha de vivir su amor”.⁷ Y en ese acordar los términos de aquello que identifica como electivamente afín, Muñoz Molina se sitúa con los outsiders, con los exiliados y desterrados de migraciones, de clandestinidades y de guerras; con quienes cuestionan la discriminatoria sociedad de la opulencia, con los que aplastan al infame, con los perseguidos y encarcelados por el integrismo o el chanchullo y, también, con los fabuladores que narran el mundo y fabrican burbujas inventadas con todas las historias de la historia, aunque ésta sea la historia más triste, la de España, porque, como decía Gil de Biedma, la nuestra es una historia que termina mal.

Este escritor, en novelas, ensayos, artículos de periódico y conferencias lleva a cabo una metódica denuncia del fanatismo, de la vigente moral del derroche, del cinismo político de los instaurados; le escandaliza que su sociedad asista - muchas veces mirando hacia otra parte - al sistemático maltrato - doméstico e institucional - de la mujer; le alarma que la organización educativa se empecine en promocionar el analfabetismo funcional colectivo... y, leyéndolo, percibimos los nudos que atenazan su garganta cuando denuncia el expolio de las seguridades elementales y de los cariños básicos que un voltario juez impone a una criatura de dos años a la que arranca de entre sus padres adoptivos para obligarlo a un éxodo de pisos de acogida, instituciones para huérfanos, otros padres, otros espacios ... otros miedos. Su escritura no chilla ni se contorsiona: apunta con el dedo y razona, serena en cada caso, dónde hallar el lugar del sentido común. O, por lo menos, cuenta al lector donde cree percibirlo él, razonablemente, al modo en que lo contaron nuestros antepasados de las Luces, a los que rindió el mejor tributo discipular cuando, en 1996, anotó que „ilustración es su palabra más cara por el tiempo histórico al que alude y por el concepto en sí al que se refiere”.⁸

Muñoz Molina resulta una moderna contrafigura de Pentapolín del Arremangado Brazo, o de un Quijote urbano que aspira a liberar a las doncellas violadas en familia, a los lejanos indios cuyos ancestrales espíritus van a ser profanados por un campo de golf, o a los emigrantes de todas las hambres de la

⁷ Ibid.

⁸ *El País Semanal*, 22, XII, 1996.

tierra, que mueren en pateras, o aplastados en cualquier doble fondo de un camión. Son las suyas batallas contra reales aspas de molinos que apenas camuflan los designios de un multinacional Frestón, dispuesto a ocultarnos mediante el encantamiento de la manipulación informativa y el señuelo consumista, las enfermedades de los alimentos que ingerimos, o las implicaciones de la destrucción de la capa de ozono. Porque éstas son las lides que Muñoz Molina entabla con su pluma, sabedor de que el gigante se oculta y que las aspas son más fuertes que el embite de caballo y caballero. Pero, pese a la desigualdad de partida, el escritor cumple su autoexigencia ética de ser conciencia de la humanidad - como quería Pérez de Ayala en *La pata de la raposa* - con la que se ha comprometido, hasta políticamente, como es sabido.

Y protagonizó una original hazaña cuando - en la década de sus treinta años y con un irreprochable pedigree de izquierdas - entró en la Real Academia Española de la Lengua. Lo hizo analizando, reivindicando y admirando, la obra de Max Aub a la que sitúa y estudia en el marco de la vorágine de los exilios de la familia Aub, de la crisis de la España republicana y en la encrucijada de las apostasías cobardes de una Europa, pretendidamente rangée, y asaz vizca de espíritu ante su propio e inminente futuro. Su estudio compara y contextualiza autor y obra con la de otros escritores y otros éxodos, señaladamente con el de Nabokov.

Lo que antecede declara, por parte de Muñoz Molina, una convicción historicista evidente, pero, además, la facilidad con que se mueve por entre lo que podemos denominar „los libros del escritor”, esos que lo han formado e informado, los que ha leído y pautado su flujo de influencias, hace que nuestro novelista repita, con distinta formalización, eso sí, la observación de aquel amante de hacer frases y de sentar definiciones que fuera Eugenio D'Ors: „en arte lo que no es tradición es plagio”.

Muñoz Molina, parafraseando a Borges (otro cervantófilo), dice que preferiría ser juzgado por los libros que ha leído, más que por los que ha escrito. Lee porque le gusta, porque en la lectura halla las enseñanzas de maestros, pero, también, - avisa -, „uno [...] busca héroes, héroes civiles e íntimos de la palabra escrita, que lo enaltecen y lo acompañan, que le ofrecen coraje en la rebelión y consuelo en la melancolía”.⁹ Y su lectura, cualquier lectura, es el trampolín que nos permite sobrevolar los tiempos, trufarlos, confundirlos, mezclar personas vivas y experiencias con héroes de ficción, en un mismo país, cambiándolos de siglo, todo en el mismo plano, porque, no en vano, la literatura, dice Muñoz Molina, es „el diálogo entre los vivos y los muertos, el lugar donde se quiebran las leyes del tiempo. Don Quijote, en nuestra imaginación y en nuestra biblioteca, es

⁹ “Destierro y destiempo de Max Aub”, ed cit., p. 99.

contemporáneo de Aquiles y de Huckleberry Finn"¹⁰ ... y, así, como dice Harold Bloom, „el escritor progresa leyendo infielmente a sus maestros”.¹¹ Y, en ese mismo tono, cabe añadir que la literatura es, asimismo, diálogo de los vivos con los vivos: con Muñoz Molina, con Juan Marsé dialogamos cada vez que los leemos, que los rememoramos o de ellos escribimos. Y hablamos con Cadalso o con Galdós, por el mismo sistema.

¿Cómo este inventor de tradiciones, este amante de incardinarse en un flujo histórico de sustratos estéticos e intelectuales resulta, a la vez, un iconoclasta rupturista y tan descaradamente impertinente frente al inmovilismo y la autocomplacencia? Él explica en „Destierro y destiempo de Max Aub”¹² que „Tradición y vanguardia no son posiciones adversas”,¹³ y no lo son porque las tradiciones en las que se inscribe, las que reconoce como familiares, fueron y son, a su vez, líneas de protesta, de innovación y progreso, y, siempre, concepciones éticas del mundo.

Su literatura, hecha de perseguidos, de verdugos, de errores históricos, de amor y de infidelidad, ofrece un tejido muy realista, como la de Cervantes, porque plantea la ignominia y la miseria de la vida común, sin ocultar que ese sainete que, siempre, termina mal, porque al final muere el protagonista, ofrece, mientras dura, la posibilidad de que el ser humano intente elegir bien, vea de superar o, al menos, convivir con sus miedos, ame un poco, crea en algo solidario y fraterno, aunque luego resulte que se ha equivocado. Para Muñoz Molina, como para Baroja, Cadalso o Cervantes, la vida no es, por sí, ni buena ni mala, la vida es, sencillamente, necesaria. Y así la plasma, con su entreluz, pero lo hace inventando y cambiando porque, como él mismo comprueba, „En la literatura, a diferencia de la vida, no hay pasados obligatorios [...] Uno busca maestros, pero también busca héroes”.¹⁴ Muñoz Molina reconoce que disfruta escribiendo ficciones y escribiendo de lo que lee; y, de paso, nos lega sus lectores múltiples enseñanzas, cuales son las de la historia, las de la realidad ficcional de los libros leídos y las que inventa ese lector-novelist. Ahora podemos adelantar cuán atinada es la cita de Elliot con la que inicia su primera novela, *Beatus Ille*: „Mixing memory and desire”, pero de eso hablaré en su momento.

¹⁰ Ibid., p. 117.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid., p. 98.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid., p. 99.

El oficio de escritor

En „Mentiras de otros”, lo que pide a la literatura, a esa tradición de la que se reconoce deudor y criatura es que sus obras „alumbren en nosotros una región desconocida y necesaria de la verdad”, pues, no en vano, lo que se espera de una novela es que „enseñe a inventar la verdad”. No de otro modo a como don Quijote se inventaba su propia verdad, haciéndola vida y loca pasión de amor que sacrifica a su Dulcinea, cuando imita la aventura de Amadís-Beltenebrós, el de la Peña Pobre. Alonso Quijano se propone llegar hasta la destrucción física o la aniquilación de la razón si su dama - para él tan real como las peñas entre las que se enclaustra -, no responde a sus letras de amor con la misma fineza que usó la literaria Oriana.

Escribe Fernando Valls que „Muñoz Molina es uno de los escritores actuales que ha contribuido con más ahinco a la reivindicación del arte narrativo y del pensamiento de Cervantes, a la recuperación - en suma - de nuestra mejor tradición novelesca”.¹⁵

La locuaz y casi infantil inocencia con que Muñoz Molina defiende sus „emblemas”, (sean éstos sus tradiciones literarias, sus ideas sociales o didácticas, su repugnancia por la garrulería) nace de su convicción de que aquello en lo que cree - y que es tan obvio -, es cosa manifiestamente razonable, útil y llena de bondad... a todas luces. Una escritura inocente, digo, pero muy elaborada y hábilmente artesanal para que nos resulte verosímil en su profunda honradez.

Lo que escribe Muñoz Molina es, siempre, razonable porque (discrepemos o no) lo razona muy enjundiosamente, sin perder de vista el trasmundo de las cosas, ni el de las necesidades inmediatas. Como la ética literaria de Cervantes y la de la mejor tradición española, la suya huye de arrebatos y de exacerbaciones para presentar una óptica del mundo comprometidamente crítica, donde pueda reinar la convivencia, el sentido común y donde las pulsiones del individuo no sean arrasadas ni por la tiranía de modas que se erigen en ortodoxos cánones de lo correcto, ni por la rancia tradición oscurantista del inmovilismo teleológico. En „Profecía del fuego” se queja de que su país ha sobreabundado en patriotismo de la sangre y adolecido de patriotismo de la savia, de la razón. Por este motivo Muñoz Molina, lo repetiré una vez más - de izquierdas, laicista y nostálgico de los aspectos civilizadores de la Segunda República Española que podrían resumirse en el legado intelectual de Azaña - odia con tanto ahínco el reaccionarismo y la mentalidad inquisitorial, como las bravatas dogmáticas de los sedicentemente

¹⁵ "Ver de cerca. Los artículos literarios de Antonio Muñoz Molina", *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, *Cuadernos de Narrativa*, nº2, (1977), [pp. 69-92] p. 81.

modernos paladines de lo „políticamente correcto”; lo mismo el fanatismo izquierdista que impuso cultos y anatemas durante los tiempos de la dictadura franquista, como los disparates que, so capa de modernidad, se han perpetrado en nuestra etapa de la transición.

La transfiguración de Beltenebrós

En el episodio décimoquinto de la Primera parte del *Quijote* es donde por primera vez se menciona al caballero „Amadís cuando, llamándose Beltenebros, se alojó en la Peña Pobre”, donde permaneció haciendo penitencia ocho años u ocho meses - que en esto no estaba muy puesto el señor don Alonso Quijano - por causa de algún „sinsabor que le hizo la señora Oriana”. La alusión de Cervantes se refiere al conocido capítulo segundo del libro de Amadís de Gaula donde el ermitaño al que acude el atribulado caballero le dice aquello de

Yo vos quiero poner un nombre que será conforme a vuestra persona y angustia en que soys puesto, que vos soys mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas; quiero hayáis nombre Beltenebrós.¹⁶

El nombre de bello tenebroso, que en el Amadís aparece como palabra aguda Beltenebrós, Cervantes la recoge como llana, o, cabe también que, deliberadamente, quiera que su protagonista la modifique, pronunciándola como llana: Beltenebros.

La segunda irrupción en la obra de Beltenebros, así llamado ya con cervantino tono, es en el capítulo vigésimoquinto que pertenece a la Tercera parte. En esta ocasión don Quijote va en busca del loco Cardenio para que acabe de contarle la historia de sus amores con Luscinda y, además, para acabar de restituir su buena fama a la denostada reina Madásima, insultada por el mancebo durante el rapto de desvarío. En el camino Sancho se queja de que la heroica vida de aventuras, riqueza y gloria que esperaba se reduce a pependencias de camino, fantasías traídas de los libros y paliques extravagantes con locos, delincuentes o bellacos. En definitiva, que el escudero desea abandonar el servicio de un amo que lo mismo emprende lances suicidas por el honor de damas desconocidas y, a la postre, inexistentes, que se hunde en el mutismo, pues como bien dice:

que no se puede llevar en paciencia, andar buscando aventuras toda la vida, y no hallar sino coces y manteamientos, ladrillazos y puñadas, y, con todo esto, nos hemos de

¹⁶ *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 1978, p., 197.

coser la boca, sin osar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo.¹⁷

Pero don Quijote no atiende las quejas de Sancho y, echándolas al saco de la villanía y general ignorancia del escudero, le recrimina la necia retahila de refranes que ensarta y le anuncia que va a poner por obra lo que hasta entonces sólo era para él una referencia literaria y meramente libresca: va a pasar haciendo penitencia todo el tiempo que tarde Sancho en llevar a Dulcinea una carta y traerle la respuesta.

Cervantes realiza una de sus magistrales fintas de literaturización de la literatura y de distanciación, a base de un curioso ejercicio de mimesis. Don Quijote, el que finge ser real en la novela, pero es „de literatura” se dispone a imitar la penitencia de héroes literarios, que él considera fueron de carne y hueso. No ha decidido aún si imitará a Beltenebros, quién

con la sola imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más.¹⁸

o si preferirá seguir el ejemplo de Roldán, Orlando o Rotolando, quién, herido por la relación de su amada Angélica con Medoro,

se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, destruyó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias, dignas de eterno nombre y escritura.¹⁹

O por lo manso o por lo violento, el Caballero de la Triste Figura busca la hazaña definitiva que lo inmortalice y para esa creación Cervantes hace que don Quijote se acoja al sistema de la imitatio:

cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe [...] y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso [...] Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo, pues, esto así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería.²⁰

¹⁷ Ibid., p., 300.

¹⁸ Ibid., p., 305.

¹⁹ Ibid., pp. 303-304.

²⁰ Ibid., p., 304.

Beltenebros es la máscara penitencial de Amadís, el alter ego del caballero Amadís cuando se provoca castigo y sufrimiento para mover los sentimientos de piedad y admiración de la dama de sus pensamientos. Beltenebros es reflejo y, simultáneamente, sujeto: Beltenebrós es el otro nombre de la misma persona, para una situación muy concreta y precisa, cual es la de su amarga tiniebla por el desamor de Oriana, una resonancia que juega con la identidad, pues finge una identidad diferente para quien es el mismo.

El Caballero de la Triste Figura es el nombre que, para una ocasión provocadamente similar, toma don Quijote. En Sierra Morena va a tener lugar un suceso paralelo al que siglos antes protagonizó Beltenebrós. En ambos casos los sujetos adoptan una identidad falsa, un alias, y tanto en el caso de Amadís como en el de don Quijote, el lector sabe que se trata de dos personajes literarios, dos protagonistas de ficción porque el Amadís de Gaula es un libro de caballerías y sobre la historia de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ya sabe a qué atenerse.

En *Beltenebros*, la novela de Muñoz Molina, sin acento, como en Cervantes para que todo esté más claro, Darman, el emboscado que protagoniza „una historia de destino y error”,²¹ se finge también otro - y aun otros - en un recorrido que, lejos de castigarse a sí mismo, va generando víctimas, mientras se pertrecha en una serie de identidades aparentemente inocentes, ninguna de las cuales es la suya. Como telón de fondo, los heroísmos y miserias del Partido Comunista, la subterránea vida de la resistencia y las venganzas rastreras y brutales depuraciones ordenadas por el aparato, y asumidas, acrítica y enterizamente por el emisario. El misterio y un secreto terrible que persigue al protagonista, fugitivo, a la vez, y perseguidor, traban una trama de dobles personajes, dobles acciones. La vida entera parece bifurcada y repetida en un reflejo que retorna. Aquel Darman que asesinó a Walter, por mandato del Partido Comunista, y que el tiempo reveló que había sido un magno error, ahora se dispone a matar a un Andrade que, para mejor repetir la historia, también es inocente. En el primer asesinato aparecía, como en el actual, una misteriosa Rebeca Osorio. El extraño cine de otrora, da paso en la nueva empresa a una boite comunicada por un desasosegante pasadizo con una sala de proyección. Las novelas de kiosco de la primer empresa vuelven a aparecer, por más que, en la segunda vuelta del relato, ya no sirvan para ocultar mensajes cifrados ... La realidad se trasmuta en un itinerario de castigo: el nombre de Beltenebros lo adoptó un espía nazi, que trabajó para la resistencia clandestina camuflado en la personalidad de Ugarte, y en la repetición de la gesta asesina

²¹ José-Carlos Mainer: „Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria, Ética y estética de Antonio Muñoz Molina”, *Cuadernos de Narrativa*, nº 2, (1977) [pp. 55-68], p., 63.

vuelve a reaparecer como comisario de la policía franquista, esta vez con el nombre de Valdivia. Esta personalidad trashumante y tráfuga, corre paralela a la de un Darman que ejemplifica la vida casi épica, en ocasiones sórdida y ya perfectamente inútil de unos hombres que resultan marionetas del destino implacable que marca la militancia comunista y que cuestiona los métodos del partido clandestino. En este friso es obligado recordar que la imaginaria Dulcinea, por cuyos inexistentes posibles desvíos se lacera don Quijote, es, como las víctimas de Darman, asimismo inocente.

También la vida de clandestinidad, a la que acabo de aludir, y la conciencia del perseguido se resume en el texto del capítulo LXI del *Quijote* que abre la novela: „Unas veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién”.

Mágina: „En la cárcel, como Cervantes”

La primera novela, *Beatus Ille*, es un homenaje a los perdedores de la guerra civil y una reflexión sobre el oficio de escritor, entre otras cosas.

El sistema narrativo, ya en la primera parte, con la puesta bajo la advocación de T. S. Eliot mediante la ya mentada cita “Mixing memory and desire”, parte del recurso cervantino, y, concretamente del *Quijote*, de solapar los recuerdos de la vida y de las lecturas con la voluntad de realizar unos deseos que prolonguen la memoria; pero, además, *Beatus Ille* se apoya también en el recurso de inventar dos autores. En el capítulo primero de *El ingenioso hidalgo* se habla de autores que llaman a don Alonso con apellidos diferentes, y en el capítulo VIII, último de la Primera Parte, concretamente en la aventura sucedida en Puerto Lápice con la señora vizcaína que viaja en coche con su escolta, (y que queda en suspenso), podemos leer que „el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido”.²² Cervantes no deja escrito si este segundo autor es él, u otro que redactó los papeles del historiador Cide Hamete. En *Beatus Ille* hay - aparentemente - un primer escritor, Jacinto Solana y un personaje, Minaya, que, a modo de segundo autor, narra cómo encontró los papeles de aquél y, de paso, reconstruye la vida del novelista Solana, represaliado y asesinado en la posguerra. Si Minaya, natural de Mágina, como el novelista, como muchos de los personajes del drama, guarda la memoria de lugares que encierran la huella de una obra literaria que busca, no cabe olvidar que ésa es una búsqueda fraudulenta, pues el protagonista-investigador se inventa que desea realizar sobre ella su tesis doctoral. Esa falsa investigación lo devuelve al lugar natal, a Mágina, a los lugares de la familia, a la casona y a las fincas, que ya

²² *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 1978, pp. 137-138.

en tiempos de su abuela se perdieron al ser desheredada, y todo porque en esa casa solariega vivió y pudo dejar su huella y sus papeles el desaparecido e ignoto novelista. Minaya, pues, el fingidor, recupera a su familia real mediante la mentira, y busca un manuscrito real, simulando una verdad que no lo es. El solapamiento cervantino de ficción literaria y realidad histórica se inicia con la invención del escritor Javier Solana al que coloca en la nómina de la llamada „generación del 27” junto a escritores como Bergamín o Alberti, y hasta llega a comentar una fotografía en la que aparece con ellos; como es lógico la nómina de obras escritas por Solana incluye poemas publicados en *Hora de España*, *El mono azul*, *Gaceta Literaria*, y artículos aparecidos en *El Debate* ... así, mezclando lo real y lo imaginario, se dota a la ficción de un plus de historicismo que ha llegado a engañar – incluso - a algún aspirante a filólogo ... Solana - escritor republicano, encarcelado y asesinado finalmente por una horda de falangistas del pueblo que, además, queman sus papeles - aspira a escribir un libro definitivo al que desea titular *Beatus Ille*. El título está tomado de Fray Luis de León y con él que se rinde un nuevo homenaje al Siglo de Oro.

Este mundo de alusiones a libros y escritores, al mundo intelectual de revistas como las ya citadas o a cineastas, como Buñuel y su *Age d'Or*, a María Teresa León, a Bernini o Miguel Ángel, a Miguel Hernández con quien Solana comparte celda en la cárcel, o Blasco Ibáñez, es constante y en él se reconoce la raigambre cervantina. En ocasiones Muñoz Molina alude oblicuamente a una obra, y así hace cuando evoca el „buque submarino que quiso habitar en su infancia” Minaya, que no es otro sino ese Nautilus de Verne, que retrotrae - como ya he dicho - a la apatencia adolescente del propio Muñoz Molina que deseó ser el capitán Nemo.

Minaya y su creador comparten un héroe de caballerías, singular en Nemo, cruzado marítimo de hazañas que liberaban a los esclavizados pescadores de perlas de su arriesgado oficio, que ora hundían en los océanos el poder abusivo del trasgo colonialista británico, ora preparaban la liberación de los mineros indios cautivos. Otras veces Jules Verne aparece citado plenamente cuando se relacionan volúmenes de la librería de Manuel, no de otro modo a como en la obra de Cervantes se repasan los de Don Alonso Quijano. En ambas obras hay un expurgo de libros y de papeles, en este caso, por obra de quienes, vestidos con boina roja y con camisa azul, han tomado el relevo del fanatismo religioso y de la agresiva ignorancia de curas y barberos: los falangistas que incineran papeles y rompen los instrumentos de la escritura culpable, golpeando la máquina de escribir, suponen una evolución en el camino de regresión a la irracionalidad (y valga la contradicción), porque - y eso lo saben y escriben Cervantes y Muñoz Molina - los tiempos corren parejos a la invención de nuevos modos de crueldad, al refinamiento en el exterminio del diferente: sea la expulsión de judíos y moriscos,

o la represión desatada por los vencedores fascistas de la guerra de España contra sus enemigos de la izquierda y los tibios desafectos. No quedan caballeros ni palabra de honor. Lucro e interés son las virtudes de los poderosos. Piedad o tolerancia valen por traición y cobardía. Seguirá el amo apaleando al cabrero defraudado en su soldada, como las tropas vencedoras prosiguen su sistemática misión de requisar y asesinar en plena calle, o por barrancos, a los maguinenses, y de provocar el terror y el éxodo de Solana padre: „Justo, se han terminado de volver locos, y eso no es asunto tuyo”, se dice el campesino a sí mismo. Éste, como don Quijote, tomó sus pertrechos antes de abandonar la casa: un colchón y la cama de hierro ... y, también como el andante manchego, echó lectura al macuto, el segundo de los tres volúmenes del folletón *Rosa María*, o la flor de los amores, que entre sus páginas guarda, recortados, los artículos que el hijo ha publicado en Madrid.

Jacinto Solana empieza a escribir un libro „En la cárcel, como Cervantes” - anuncia él mismo a su amigo y protector Manuel- „Se llamará *Beatus Ille*. ¿Te gusta el título? Trata de Mágina y de todos nosotros”. Cervantes trata de España y de todos nosotros. La búsqueda del libro escrito por Solana es el hilo conductor de la peripecia del Minaya ávido de encontrarlo, cual nuevo manuscrito de Cide Hamete. El protagonista reconoce entre los velos del traje de novia de Mariana las hojas manuscritas de ese *Beatus Ille* de Jacinto Solana y un cuaderno oculto en el bolsillo de la chaqueta del asesinado escritor. Estos hallazgos reviven - en las modernas páginas - la aventura de los batanes, y renuevan el trabajo, casi policiaco, de realizar una lectura, parcialmente clandestina, capaz de recomponer la obra global por entre los dispersos pedazos que los dos escritores - el erasmista y el moderno - van recuperando a lo largo de sus respectivas novelas. En el origen de ambos está la pasión lectora, hasta de los papeles de las aceras, y sucesivos misterios que sólo se podrán desentrañar en la medida en que lugares y poseedores vayan dejando recuperar esa obra única, que puede contar la verdadera historia de los sucesos reales que Cide Hamete y Cervantes, Minaya y Muñoz Molina, y el inmediato lector, creen conocer. Muñoz Molina es menos inocente que Cervantes, porque ha aprendido de éste, y por eso el novelista contemporáneo no asoma por entre las páginas de la obra: quien busca el texto literario - en estos tiempos de titulados académicos y opositores - es un futuro doctorando, al que pisa la idea el protagonista Minaya.

Como es usual, el hallazgo de las notas de Solana descubre una lectura de los sucesos, que los torna bastante diferentes de lo que inicialmente aparentaban ser. Pero el juego caleidoscópico de la ficción y de la lectura es infinito y puede reproducir su propio sistema *usque ad nauseam*; por eso mismo el lector comprueba que cada nuevo papel que Minaya encuentra, cada conversación que cruza con doña Elvira - la madre de Manuel -, o con Utrera le revelan que tampoco

la lectura propuesta por los borradores de Solana es fiable. ¿Se trata de un juego de puntos de vista, o de una retahíla de embustes? Literariamente - y esto es puro Cervantes - ya sabemos que es irrelevante que la concreta anécdota novelesca sea mentira y la invente la imaginación del protagonista, sea éste un Minaya, o un Alonso Quijano, celosos de encontrar, como veremos, lo que no existe; lo importante es que esas historias de un embuste, de muchos simulacros encadenados, permiten al lector real, al que va a la tienda o a la biblioteca a buscar el libro de Miguel de Cervantes, o el de Muñoz Molina, recuperar la memoria colectiva, en cada caso de un pasado cuyo pso es el sustrato de la realidad que - por encima de tiempos y anécdotas - comparten autor-obra-lector. Cervantes - entre otras muchas cosas - habla de un tiempo que ha perdido la antigua fe en la palabra empeñada, de un mundo en donde ya no prosperan los lances de honor en defensa de débiles y afligidos, donde son habituales los gestos de interés, habla de unos hombres - no necesariamente malos - que prefieren el dinero y el lucro inmediato al desempeño de cargos y a los honores, como el bueno de Sancho que, harto del presente de miserias, contempla la posibilidad de cambiar su hipotético futuro venturoso de encomendero de la prometida ínsula, por el mercantil raso beneficio de fabricar aquel jarabe maravilloso cuya fórmula conoce don Quijote. En paralelismo con la obra del alcalaíno, *Beatus Ille* permite recordar la historia de una guerra civil que significó la humillación de los ideales democráticos en España, que trajo represión, brutalidad, la pérdida de la dignidad civil, exilio, escondidos y miedo. Lo importante es que el novelista ofrece una visión ética del mundo y de la vida a través de la estructura estética que le suministra la formalización novelesca. Las dos son novelas en las que la trama persigue poder ofrecer la lectura de una novela, dispersa y desordenada que hay que estructurar para, así, descubrir el misterio de unas biografías: Alonso Quijano, Sancho Panza, Jacinto Solana, Mariana, Manuel, Minaya ... Pero también para descubrir la causa de muertes y asesinatos, de infidelidades y venganzas pasionales; tanto si se llaman los sujetos con los nombres que les dio don Miguel, como si responden a los que les inventó Antonio Muñoz.

Citas clandestinas

„...al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido...”²³

El texto, es decir, esas citas de autor ajeno que leemos al principio de algunos libros o abriendo sus capítulos, sirve al autor para enviar un primer guiño a

²³ *Don Quijote*, ed. cit., I, Prólogo.

su futuro lector quien, de este modo, puede orientarse tempranamente acerca de las intenciones que se ocultan bajo el velo del argumento. La cita resume por mano interpuesta un compendio de intenciones, de manera que funciona como una revelación, una guía didáctica e interpretativa que se ofrece al público. Pero, simultáneamente, como es un recurso sintético en el que el mensaje debe ser desentrañado, resulta que esas palabras „de otro autor” son las destinadas a compendiar la obra en que se reproducen. Cuando el escritor conoce su oficio, la cita y el escrito en que aquella se incardina, no son elementos ajenos entre sí, ni siquiera paralelos; el buen escritor hace que todos los elementos de la obra resulten necesarios y necesariamente entrelazados. Por esta razón en una buena novela el texto citado y el original del autor deben funcionar como los hilos de un tapiz, de manera que para lograr la compacta coherencia del texto - formal e intencionalmente - la trama, - el texto -, ha de atravesar la urdimbre, - el relato de ficción - para formar el tejido, que será la novela final, hecha de invención, de tradición, de explícitas citas... y hasta de citas inventadas, a las veces.

El texto del Prólogo de *Don Quijote* revela al lector que se entra ya en la materia propia de la novela: hallar el lugar en que duermen los papeles del *Beatus Ille* de Solana para recomponer el puzzle, por ese motivo el texto repite la frase del Prólogo que avisa cómo dormía la historia de don Quijote en los Archivos de la Mancha. Pero la revelación oculta algo más: Cervantes tiene problemas para componer su obra porque le ataca la poltronería, la sequedad imaginativa y las palabras e invenciones se le huyen, dejándolo sin historia y en suspenso, de modo que sólo la aparición de un amigo carente de juicio estético y con peregrinas ideas literarias, logra, paradójicamente, borrar las aprensiones y trabas del escritor para que prosiga con la historia del estrafulario hidalgo. La novela contemporánea, por su parte, a medida que el relato avanza, descubre que también Solana padeció del mismo mal que don Miguel de Cervantes y fue incapaz de componer la obra hasta que pudo contarla, de viva voz, y coloquiar acerca de su materia con un fingidor aprovechado, Minaya. Y, aún así, el lector ignora si, finalmente Solana escribió *Beatus Ille*, o sólo se la contó a un Minaya que, a la postre la dio a la imprenta, sin modificar el estilo empleado por Jacinto Solana.

„Fuego soy apartado y espada puesta lejos.”

Son las palabras con que, en el capítulo XIV de la Primera parte del *Quijote*, la pastora Marcela se defiende del impacto que, involuntariamente, causa su hermosura. El argumento con el que defiende su actitud es impecable: ella, explica, a nadie promete amar, a nadie engaña, y a los que su presencia enamora, los desengaña con los hechos y las palabras. Esta versión de la *belle dame sans merci* resulta una modernísima y conmovedora reivindicación de la soledad y del

derecho a la privacidad en boca de una mujer soltera. Solana, que, oculto en su refugio, ha encontrado un cómodo silencio y una útil privacidad, que, además, le garantizan un halo de heroísmo, ve invadida la seguridad de su anonimato y amenazada su feliz situación de muerto oficial, con la inquietante llegada de un Minaya que busca sus huellas, que intenta reconstruir su vida, que persigue sus fotografías, los posibles papeles abandonados o escondidos, que interroga a sus amigos, a los criados, que, por preguntar, pregunta hasta a quienes no le tienen simpatía por el objeto de la investigación, como es el caso de doña Elvira. De poco le sirve a Solana vivir apartado y lejos de la vida de los demás humanos, porque es fuego y es espada, por más que sus atributos ni deseen arder ni pretendan cortar. Marcela, sin querer oír cosa, se interna, sola, en la profundidad de sus montes. Solana, tras confesar a Minaya la posible real y verdadera historia de su vida y obra, queda solo viendo marchar al falso erudito, que - *malgré lui* - terminó siéndolo y halló los documentos de la ficticia historia.

La cruda realidad en la primer obra de Muñoz Molina puede parecer que estriba en que el burlador Minaya ha sido burlado al descubrir que Solana, lejos de ser el héroe de la resistencia comunista, apasionado por dejar su obra de escritor a salvo, encarcelado y muerto por la vesania fascista, es un pobre escondido anónimo, un cobarde que nunca creyó del todo en causa alguna, un escritor frustrado que no dejó línea escrita, un emboscado de su propio pasado que - rescatado de la muerte que le estaba reservada - sigue vergonzantemente vivo. La única labor que ha llevado a cabo ha sido la de diseñar el laberinto por el que se ha enredado Minaya, hábilmente conducido por la „cómplice” de Solana, por Inés, que resulta ser una eficacísima agente doble y fiel intérprete de las órdenes del embaucador Solana. Todo parece lo que no es: Mariana, la deseada amada inmóvil, es una criatura falsa, y hasta falsamente misteriosa; no hay gran escritor comprometido y tampoco lograron asesinarlo. Como él mismo explica „La guerra y la cárcel me sirvieron para aprender que yo no podía ser un héroe y ni siquiera una víctima resignada a su desgracia”, como era incapaz de escribir „Cargaba la pluma y escribía mi nombre o el título de mi libro y ya no había palabras que fluyeran de ella”. Al final descubrimos que el narrador de la novela, el que nos cuenta cómo Minaya busca la vida y la obra de Solana y hasta las venturas y desventuras de Manuel y del resto de los personajes, es un quidam que en la novela es apenas un personaje estructural: es „el tío con el que vive Inés”; pero la revelación realmente ejemplar es que ese ser que nadie ha visto y que sólo se cita de pasada, resulta ser, precisamente, Solana... un Solana que, irritado ante el acoso a que Minaya somete su memoria y su inestable tranquilidad, decide ofrecer al falso doctorando la imagen que del novelista desea encontrar, la que previamente se ha imaginado.

Una de aquellas noches de insomnio en que lo maldecía y me preguntaba por qué

había tenido usted que venir concebí el juego, igual que si se me ocurriera de pronto el argumento de un libro. Construyámosle el laberinto que desea, pensé, démosle no la verdad, sino aquello que él supone que sucedió y los pasos que lo lleven a encontrar la novela y descubrir el crimen [...] yo no he podido inventarlo todo, y otras veces que no eran siempre la mía lo han guiado a usted. Yo no inventé la muerte de Mariana en el palomar ni la culpa de Utrera [...] es posible que no hubiera sido yo quien encontró el casquillo de bala en el palomar, o que este no perteneciera a la pistola de Utrera [...] acaso la historia que usted ha encontrado sólo es una entre varias posibles [...] no importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla [...] Y ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje.²⁴

Así fue como Solana, apoyado por Inés, planifica una serie de hechos al modo de un argumento de libro y, así fue como se puso a inventar falsas pistas y a escribir - esta vez de verdad - con tinta diluida para que pareciera vieja, trozos apócrifos de la inexistente novela *Beatus Ille*, que, a partir de ese punto, - y por mor de ese amago falsificatorio - empezó a cobrar vida. Esos escritos los iba dejando Inés en los lugares más convenientes para que al hallarlos Minaya, inducido por su mano cómplice, cobraran esa pátina de verosimilitud que era precisa para que parecieran los textos que oculta un condenado deseoso de dificultar su hallazgo a los perseguidores que intentarán borrar su memoria. ¡Hermoso juego de contrarios! porque los textos escondidos para que no se encuentren, resultan ser textos hechos, de propio, para que el perseguidor Minaya los descubra. La *tranche de vie* que Solana va disponiendo para que Minaya la viva, y realmente la va a vivir en carne propia, no es, como se ha dicho, sino la invención del argumento literario que Solana supone que el lector Minaya desea leer. Como se puede comprobar, esta presencia del lector en la mente del escritor es una vieja y muy renacentista imagen, y, asimismo, es una reflexión que ha llegado hasta nuestros días ... a la que ha dado muchas vueltas Hans Robert Jauss y sobre la que la estética de la recepción ha dejado páginas muy jugosas.

Al final de la novela, Solana, el personaje que no logró ser escritor, confiesa cuál ha sido su vida a Minaya, en un último quiebro por recuperar algo de su pasado decoro y superar la vergüenza de su impostura. Del mismo modo don Quijote, en el capítulo final de la novela, próxima ya la muerte y mientras otorga testamento, invoca a los testigos para que „Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía”.

Solana se declara personaje literario de Minaya y arrepentido, exactamente como el hidalgo manchego en la hora postrera, cuando ruega a los albaceas testamentarios „que si la buena suerte les trujere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las*

²⁴ *Beatus Ille*, Barcelona, Six Barral, 1985, pp. 276-277.

hazañas de don Quijote de la Mancha, de mi parte le pidan, cuan encarecidamente ser pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le dí de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe; porque parto desta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos".²⁵ Minaya, el lector de la novela de Solana, que termina por aparecer en la novela de éste, en *Beatus Ille*, es una contrafigura de Sansón Carrasco.

Cervantes, desde la primera novela, ha suministrado a la pluma de Muñoz Molina, con plena conciencia por parte del escritor contemporáneo, sistemas estructurales para saltar por sobre el tiempo, llevando en zigzag las memorias del relato; le enseña cómo interrumpir el rumbo narrativo mediante la aparición de personajes que, inicialmente ajenos a la vida de los protagonistas, se incorporan a la fábula; ha heredado la técnica del relato intercalado y la de abandonar en suspenso sucesos que permanecen en la indeterminación, indefinidos; Cervantes le enseña a desatascar la historia, cuando ésta se enquistaba, por el procedimiento de „saltar” a otra cosa, dejando en barbecho un punto de la trama; el escritor erasmista le ha enseñado el modo en que la imagen de la culpa, de la muerte o la traición conviven diariamente con la pasión inocente, la llana sensatez o la ignorancia benigna, sin por ello tener que proclamar el nulo orden del mundo -¡como si se tratara de un patético universal!-, y sin necesidad de transformar la coherente lógica de esta vida contradictoria y múltiple en un canto nefelibata al mejor de los mundos posibles. Cervantes le ha enseñado, como él confiesa, „a mirar y a desconfiar de la mirada”,²⁶ enseñanza que viene a propósito en *Beatus Ille*. Pero, sobre todo, de Cervantes retoma la elegancia del idioma, flexible y solemne en su llaneza conversacional. Don Miguel es para el escritor español lo que la traducción de la *Biblia* del rey James ha significado, en palabras del propio Muñoz Molina, en la consolidación del estilo literario inglés.

Si la pluma del „prudentísimo Cide Hamete” dice que „Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno”,²⁷ las últimas palabras de Solana, que por fin ha podido ser autor de una historia inventada por él, reflexionan así acerca de esa criatura casi suya, Minaya, cuyas acciones ha ido previendo y pautando:

Veo a Minaya, lo inmovilizo, lo imagino, le impongo minuciosos gestos de espera y de soledad, quiero que piense que también ahora, al huir, me obedece, que todavía no levante los ojos hacia la entrada del andén y me maldiga en voz baja y jure que en cuanto llegue a Madrid y rompa la trama de mi maleficio quemará los manuscritos y el cuaderno azul y renegará de mí y de Inés, quiero que sepa que lo estoy imaginando y escuche mi

²⁵ Loc. cit., II vol. pp. 590-591.

²⁶ „La manera de mirar” en *Las apariencias*,

²⁷ Ibid., p. 592.

voz como el latido de mi propia sangre y de su conciencia, que cuando vea a Inés parada bajo el gran reloj amarillo tarde un instante en comprender que no es otro espejismo erigido por su deseo y su desesperación, *beatus ille*.²⁸

Solana, el personaje de ficción, imagina para crear como el personaje de ficción Cide Hamete, como Unamuno - otro hito en la tradición de Muñoz Molina - que creaba personajes literarios al pensarlos, pero la vida literaria que les infundía su pensamiento era tan fuerte que el personaje cobraba existencia real, como bien sabemos los lectores de Unamuno. El personaje destinado a morir en la novela, está tan lleno de vida real que hasta se presenta ante el escritor, ante don Miguel de Unamuno, en plena novela, para suplicarle que no lo mate, que lo deje vivir ... Don Miguel, inexorable como Cervantes al fin del libro, pese a los llantos de familiares y deudos, y al dolor de Cide Hamete, dicta su sentencia de autor. Pero cuando los personajes son efectivamente reales pueden hacer como el héroe unamuniano: emplazar al autor y hasta recordarle que también a él, un día, dejará de pensarlo Dios, el autor del libro general de la existencia. Y, al final de ese relato, que narra Solana, pero que nunca se dice que esté escrito, y que concluye novelescamente con Minaya alejándose, ¿quien será el que, por fin, lo escriba y lo de a las prensas para que lo leamos? ¿Jacinto Solana? ¿Minaya? *Beatus ille*, sí feliz aquel que es capaz de progresar leyendo infielmente a sus maestros.

²⁸ Loc. cit., pp. 280-281.

La huella de Cervantes en la poética narrativa de Francisco Ayala

La producción literaria de Francisco Ayala viene mereciendo la atención de la crítica literaria desde hace años. Como resultado de este interés, contamos hoy con numerosos estudios sobre dicho autor que han iluminado muchos de los aspectos más significativos de la obra, especialmente la narrativa, de un autor cuya actividad literaria ha abarcado, además de la creación novelesca, la crítica literaria y artística y el ensayo sociológico.

Los hoy ya numerosos estudios sobre la figura de Francisco Ayala¹ han destacado inteligentemente la filiación cervantina de muchos de sus temas y técnicas narrativas, y aun la existencia de muy significativas coincidencias en la concepción misma de la literatura como una actividad didáctica cuya finalidad última es la de iluminar el sentido de la realidad en la que habita el ser humano.²

Mi contribución a este coloquio desea mostrar cómo la actividad „literaria” de Francisco Ayala en el espacio específico de lo narrativo, a través tanto de sus obras de creación como de sus estudios de crítica y teoría literarias, ha logrado desarrollar una poética narrativa que, estando orientada en lo esencial por el ejemplo de Cervantes, acierta a destacar los aspectos semióticos esenciales de este tipo de textos literarios, ofreciendo de ellos una caracterización que coincide en su modernidad con muchos de los planteamientos de la Poética lingüística actual. También cómo este sector de la producción discursiva o „escritural” de Ayala constituye la „formalización literaria” de una visión de la realidad que se presenta igualmente, con las peculiaridades formales que les son propias, en sus trabajos sobre otros ámbitos, hasta el punto de poderse afirmar que la actividad de Francisco Ayala en los distintos géneros discursivos por él cultivados representa otros tantos intentos de iluminar, con las posibilidades formales ofrecidas por diferentes géneros o formas discursivas, el sentido último de los mismos interrogantes esenciales.

¹ Una muy completa bibliografía de los estudios sobre la obra de F. Ayala se encontrará en *Francisco Ayala. Antología de su producción literaria*, Anthropos, Suplementos, Materiales de trabajo intelectual, n° 4, Septiembre de 1993.

² Para un estudio de conjunto sobre las principales preocupaciones intelectuales presente en la obra discursiva de Francisco Ayala, véase especialmente el trabajo de Estelle Irizarry, *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, Madrid, Ed. Gredos, 1972. Vid. también J. C. Mainer, “Reseña sobre E. Irizarry, *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1971”, *Ínsula*, 302, enero 1972, p. 8.

La moderna Poética lingüística, merced especialmente a las contribuciones de la Lingüística del Texto y la Narratología, ha destacado cómo la condición *narrativa* de un texto resulta de la interrelación de dos planos o subsistemas diferentes, el del *relato*, o historia narrada - consistente en una serie de acontecimientos que acaecen a los personajes de la narración y que se desarrolla en virtud de una secuencia cronológica determinada -, y el del *discurso*, o plano de la enunciación textual, indispensable en cualquier producción lingüística en la medida en que todo enunciado es siempre resultado de la enunciación de un sujeto.³

La moderna Poética lingüística ha puesto también de manifiesto que, como cualquier otro tipo de textos, los narrativos poseen una organización que es resultado de la particular operatividad que llevan a efecto en su caso los tres componentes semióticos fundamentales que regulan la organización de todo signo: el *semántico* - relacionado con los concretos contenidos transmitidos por los textos narrativos -, el *sintáctico* - que gobierna la combinatoria de los significados narrativos -, y el *pragmático*, desde el que los textos narrativos se construyen con la voluntad de servir a una finalidad perlocutiva determinada que articula de manera unitaria todos sus constituyentes y orienta a dicho fin las mencionadas dimensiones o planos semántico y sintáctico. Como cualquier texto, es decir, como cualquier unidad comunicativa, los textos narrativos poseen la condición de buena formación textual cuando las tres dimensiones constitutivas mencionadas se hallan armónicamente integradas, o lo que es lo mismo, responden a una misma voluntad comunicativa última, respecto de la cual vienen a funcionar como otros tantos aspectos parciales.

La atención de Francisco Ayala a la que denominamos *dimensión pragmática* de los textos narrativos es una constante en su producción crítico-literaria. En la alternativa clásica ante la que se halla todo creador literario, la de optar por una visión *docente* o *deleitosa* de la literatura, Ayala ha destacado en *De este mundo y el otro* la necesidad de una novela capaz de „dar razón del mundo”,⁴ una razón del mundo naturalmente ajustada a la peculiaridad „literaria” del instrumento a través del cual esta finalidad esencialmente didáctica debe cumplirse. La nota distintiva que caracteriza a la novela moderna radica para Francisco Ayala precisamente en dicha aspiración, por la que la novela procura „escrutar la vida

³ Utilizamos para denotar los dos planos mencionados las denominaciones que pueden encontrarse en autores como Michel Arrivé, “La semiologie littéraire”, *Le langage*, a c. de B. Pottier, Paris, Centre d’Études et Promotion de la Culture, 1973, pp. 271-283. En sentido equivalentemente próximo, Cfr. B. Tomasevskij diferencia entre “fabula” “treccio” en “La costruzione dell’intreccio” en Tz. Todorov (ed.), *I formalisti russi*, Turín, Einaudi, 1968, pp. 305-350. L. Dolezel propone distinguir entre “fabula” y “plot” Vid. su “From Motifemes to Motifs”, *Poetics*, 1972, 4, pp. 55-90. Tz. Todorov utiliza los conceptos de “relato” e “historia”. Vid. su trabajo “les catégories du récit littéraire”, en *Communications*, 1968, pp. 125-152.

⁴ Cfr. *De este mundo y el otro*, Barcelona, EDHASA, 1973, P. 72.

misma en busca de su sentido arcano, e invita al lector [...] a participar en el escrutinio.”⁵

Este papel ejemplarizante o mediador de la novela es para Ayala esencial en una época, como la actual, que en uno de sus ensayos sociológicos, *Tecnología y libertad*, caracteriza por la ausencia de valores espirituales que puedan constituirse en orientaciones morales de validez universal para una sociedad occidental caracterizada por la vastedad de sus recursos tecnológicos,⁶ y que ve como afectada, tras la primera guerra mundial, por un desmoronamiento de los conceptos por los que se había venido guiando en el siglo XIX, con el consiguiente resultado indeseable de una abrumadora inseguridad, sobre todo ética, para el ser humano.⁷

En el ámbito específico de la creación narrativa, la figura de Cervantes - no sólo, pero especialmente a través de el *Quijote* - constituyen para Francisco Ayala el arquetipo literario de una situación crítica muy semejante. Así, por ejemplo, en su estudio sobre *el príncipe cristiano* del padre Ribadeneyra,⁸ Ayala establecerá una analogía entre los problemas que supusiera para el hombre de aquella época el advenimiento de los nuevos valores renacentistas y los que atenazan al hombre contemporáneo. Se habría producido en ambos casos la subversión de los valores tradicionales como consecuencia de una sobrevaloración extrema del éxito, dándose así lugar a una crisis que representa ejemplarmente el *Quijote*; un personaje que, fiel a una época como la medieval, vive en un tiempo que nada tiene ya que ver con los valores de los libros de caballería.

La importancia concedida por Ayala a la función ejemplarizante de la novela no sólo se pone de manifiesto a través de sus escritos teóricos, sino que encuentra también su plasmación en el universo concreto de lo narrativo, especialmente gracias al repetido recurso del *narrador-crítico*. El de *El Hechizado*,⁹ al analizar el material narrativo creado por el indio González Lobo, se cuestiona su condición de invención literaria a través de la cual puede simbolizarse el azaroso curso de la vida humana y lo inútil de los afanes que suelen consumir la existencia. El narrador-crítico de *Muertes de Perro*,¹⁰ Pinedo, se nos presenta él mismo como un narrador hondamente consciente y preocupado por su trabajo literario, que concibe como guiado por una finalidad histórica: la de dotar de

⁵ Cfr. F. Ayala, “El espacio barroco: Cervantes y Quevedo”, en *Realidad y ensueño*, Madrid, Gredos, 1963, p. 60.

⁶ Cfr. F. Ayala, *Tecnología y libertad*, Madrid, Taurus, 1959, p. 112.

⁷ *Ibid.*, p. 111 y ss.

⁸ F. Ayala, “El problema del estado en la contrarreforma”, en *Razón del mundo*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962 (ed. primera de 1944, en Buenos Aires, Losada), p. 150.

⁹ F. Ayala, *El Hechizado*, Buenos Aires, Emecé, 1944.

¹⁰ F. Ayala, *Muertes de perro*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1958.

sentido para la posteridad a los terribles acontecimientos relatados por él en la novela. De forma similar, en el prólogo a *Los usurpadores*,¹¹ el prologista ficticio, Francisco de Paula Ayala García Duarte, trasunto literario de Francisco Ayala, cuyo nombre real ostenta, afirma que las novelas recogidas bajo el citado título han aspirado en su conjunto a ofrecer una ejemplaridad cuyo modelo se cifra en la obra de Cervantes, que refleja para él la conducta del ser humano a través de sus impulsos, motivaciones y consecuencias.

Posiblemente la caracterización más quintaesenciada del papel que Ayala cree reservado para la novela nos ha sido explicitada por él en *Razón del mundo*,¹² donde nos presenta el papel del novelista como equivalente al de un sacerdote. Ambos tendrían como misión fundamental la de salvar al hombre; en el caso del narrador ofreciendo, a través de la estructura estética de su obra, una perspectiva ética indeclinable que el lector pueda incorporar a su vida real, como un horizonte moral que haya de servirle de guía. No obstante, el quehacer del narrador a este respecto presenta particularidades que lo distinguen de otras actividades de finalidad similar. Es concebido por Ayala como el de la elaboración o puesta en pie de un *simulacro* de esa realidad caótica y sin sentido en medio de la que vive el ser humano; la creación, por tanto, de un equivalente de dicha realidad instaurado en el universo que le es propio a la literatura. Un trabajo para el que también encuentra Ayala en Cervantes el ejemplo fundamental de una actitud que él contrasta en „Observaciones sobre el Buscón”¹³ con los nihilistas de Quevedo o Mateo Alemán, y que en sus „Notas sobre la novelística cervantina” (1965) precisa en los siguientes términos: „A Cervantes la realidad del mundo se le aparece como problemática, y por eso lo que él nos propone no es una solución, sino el problema mismo, para que, debatiéndonos entre sus términos tratemos de hallarla con nuestros recursos personales en el foro de nuestra libre intimidad.”¹⁴

La propia reflexión teórico-crítica de Francisco Ayala ayuda a destacar la importancia literaria - subrayada en múltiples ocasiones por los estudiosos de su producción narrativa¹⁵ - de temas tan constantes en ella como el de los numerosos

¹¹ F. Ayala, *Los usurpadores*, en *Narrativa completa*, Madrid, Alianza Ed., pp. 339-452.

¹² Op. cit., p. 54.

¹³ F. Ayala, „Observaciones sobre el Buscón”, en *Experiencia e invención*, Madrid, Taurus, 1960, p. 163 y ss.

¹⁴ Cfr. F. Ayala, „Notas sobre la novelística cervantina”, en *Revista Hispánica Moderna*, XXI, 1, octubre de 1965, p. 38.

¹⁵ Véanse, entre otros, E. Irizarry, op. cit.; K. Ellis, *El arte narrativo de F. Ayala*, Madrid, Gredos, 1964; C. Escudero Martínez, *Cervantes en la narrativa de Francisco Ayala*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1989; T. Mermall, *Las alegorías del poder en Francisco Ayala*, Madrid, Fundamentos, 1983; G. Gullón, „Degradación y dictadura en *Muertes de perro* de Francisco Ayala”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 329-330, nov.-dic. de 1977, pp. 469-476; G. Plaza, „Un relato de Francisco Ayala: realidad imaginada o soledad intrasferible”, en *Cuadernos*

personajes con una vida anodina y falta de todo horizonte (ya en *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*,¹⁶ el personaje central, Miguel Castillejo se queja del tedio y aburrimiento que gobierna su existencia, una situación que desencadenará sus deseos de venganza; una situación similar se repite en „Un ballo in maschera”¹⁷ o en *As de Bastos*,¹⁸ uno de los personajes centrales del ya citado *Muertes de perro*, Tadeo Requena, percibirá en un cierto momento de la narración que su trabajo y vida misma carecen de sentido...); la desintegración de las relaciones personales, que se traduce en la proliferación de exabruptos e insultos (como se advierte, por ejemplo, en *As de Bastos*, *Violación en California*,¹⁹ *Un pez*,²⁰ *Diálogos del amor*²¹...); la soledad de los personajes (una característica de una u otra forma presente en buen número de las criaturas literarias de Ayala); la fealdad, no sólo física (en *el Hechizado* se nos describe el hedor de las vestiduras del Rey, en *el Doliente*²² el lector es colocado ante la fetidez del aliento del rey, que presagia ya su muerte), sino también ética, de sus criaturas (en „Medusa artificial”²³ se nos presenta el deseo de un padre por su hija, en „Erika ante el invierno”²⁴ el asesinato de un niño, en *el Inquisidor* se nos introduce en una escena de torturas corporales...); la repetición de los motivos animales (que se advierte ya en algunos de los títulos de las obras de Ayala *Historia de macacos*,²⁵ *La cabeza del cordero*,²⁶ *Muertes de perro*, *Un pez*...) o la animalización de muchos de sus personajes (recordemos cómo en *Muertes de perro* Luis Rosales es caracterizado como un „perro amaestrado”, Tadeo Requena como un perro rabioso, Bocanegra como un perro famélico...).

Consciente de que la instauración de una determinada finalidad perlocutiva en la obra narrativa depende en gran medida de su dimensión temático-semántica,

Hispanoamericanos, 329-330, nov.-dic. de 1997, pp. 429-440; H. Rodríguez Alcalá, “Metaforismo, Criaturalismo y Sátira en la obra de Francisco Ayala”, en *Revista Hispánica Moderna*, XXII, 3-4, 1956, pp. 308-309. Para lo relativo, en este apartado, a *Muertes de perro*, Cfr. también A. Vera Luján, *Análisis semiológico de Muertes de perro*, Madrid, CUPSA, 1977.

¹⁶ F. Ayala, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, Madrid, Industrial Gráfica, 1925.

¹⁷ F. Ayala, “Un ballo in maschera” en *El jardín de las delicias*, *Narrativa completa*, op. cit., pp. 1073-1078.

¹⁸ F. Ayala, *As de bastos*, Buenos Aires, Sur, 1963.

¹⁹ F. Ayala, *Violación en California*, en *Narrativa completa*, cit., pp. 973-980.

²⁰ F. Ayala, “Un pez”, en *Narrativa completa*, cit., pp. 981-986.

²¹ F. Ayala, “Diálogos del amor”, en *El jardín de las delicias*, *Narrativa completa*, cit., pp. 1067-1094.

²² F. Ayala, “El Doliente”, en *Los usurpadores*, *Narrativa completa*, cit., pp. 365-378.

²³ F. Ayala, “El Doliente”, en *Los usurpadores*, cit. En la edición de *Narrativa completa*, op. cit., pp. 365-378.

²⁴ F. Ayala, “Erika ante el invierno”, *Cazador en el alba*, en *Narrativa completa*, cit., pp. 329-338.

²⁵ F. Ayala, *Historia de macacos*, en *Narrativa completa*, cit., pp. 589-664.

²⁶ F. Ayala, *La cabeza del cordero*, en *Narrativa completa*, cit., pp. 453-588.

Ayala ha ponderado la adecuación de esta temática para constituir el entramado semántico sobre el que descansa la visión ejemplarizante que desea transmitir. Así, en la „Introducción” a *Mis páginas mejores*²⁷ ha subrayado que su cultivo de los aspectos escatológicos en la narración lejos de implicar falta alguna de caridad para con sus personajes, obedece al deseo de bucear en el fondo de la conciencia del hombre moderno, cuyos valores son inciertos y cuestionables.

La mezcla de patetismo y de ironía con que la visión narrativa de Francisco Ayala impregna el universo literario por él creado, que puede llegar a desazonar a sus lectores, espectadores de un mundo desasosegante, obedece también a esta misma voluntad de construcción de un universo de ficción cuyas reglas reproduzcan las de la vida misma. Como el mismo Francisco Ayala nos expondrá al analizar la novela unamuniana en „El arte de novelar en Unamuno”,²⁸ la vida humana es ensimismamiento y enajenación, y para interpretar su sentido, la novela tiene que ser atraída también por estos dos polos. De manera similar, en *El escritor ante la sociedad de masas*²⁹ expondrá sus consideraciones sobre estas cuestiones movido por intereses de alcance más general, manifestando cómo, en la sociedad moderna, el individuo es un ser solitario y amorfo, con una soledad que alcanza incluso a su esfera más privada, la familiar, que se convierte en una comunidad meramente biológica, y no de intereses vitales.

También en relación con estos aspectos temáticos, especialmente idóneos como material literario para la representación de las claves fundamentales del desconcierto imperante en el mundo contemporáneo, ha invocado Ayala el magisterio cervantino en *Experiencia e invención*³⁰, donde nos expone su convicción de que la base del humanismo de Cervantes radica en la mezcla por él llevada a cabo de lo patético y lo grotesco, así como en la disociación de los personajes de su marco o ambiente real, con su consiguiente enajenación, soledad y desamparo.

Esta preocupación por la situación o el estado ético de la sociedad contemporánea - que, como ya indicamos, es sentida por Ayala como esencialmente cervantina - es una constante que no sólo uniformiza y da un sentido único a la práctica totalidad de su obra narrativa desde una perspectiva pragmático-perlocutiva, sino que alcanza por igual a buena parte de su restante producción discursiva. Se hace igualmente presente en muchos de sus ensayos sociológicos, en los que analiza distintas facetas de este desorientado comportamiento del ser humano en el mundo actual.³¹ Así pues, desde este punto de vista, la obra narrativa

²⁷ F. Ayala, *Mis páginas mejores*, Madrid, Gredos, 1965, p. 17.

²⁸ F. Ayala, „El arte de novelar en Unamuno”, en *Realidad y ensueño*, op. cit., p. 115.

²⁹ F. Ayala, *El escritor en la sociedad de masas*, Buenos Aires, Sur, 1958, p. 94.

³⁰ F. Ayala, „Un destino y un héroe”, en *Experiencia e invención*, cit., p. 33.

³¹ Véanse, entre otros: *Ensayo sobre la libertad*, México, F.C.E., 1945; *El problema del liberalismo*,

de Ayala se nos presenta como una faceta más de un único tipo de actividad intelectual volcada en el afán de esclarecer los sinsentidos en medio de los que construye su vida el hombre moderno; como una variante de otras posibles formas de interpretación de la realidad. En el „Prólogo” a *Razón del mundo*³² Ayala lo expone con nítida claridad: La filosofía, la historia y la novela confluyen en cuanto a sus intentos de orientar la vida frente a la angustiosa pregunta por el porvenir. Sin embargo, ello no significa que este modo de „orientación” no presente peculiaridades distintivas en cada caso. Francisco Ayala ha sabido ver con claridad que si estos distintos géneros discursivos o textuales coinciden por abordar una misma *sustancia*, difieren porque constituyen con ella formas diferentes. Sucede, como han destacado los formalistas rusos, que tales sustancias, una vez incorporadas a sus respectivos géneros discursivos, se convierten en *sustancias informadas*,³³ en contenidos conceptuales que son ya indisociables en su existencia del particular modo en que son tratados literaria o discursivamente en los textos. Para alcanzar una existencia real, (de la que sólo gozarán como sustancias tratadas textualmente) tales sustancias deberán ser acotadas, modeladas o informadas en unos moldes o esquemas determinados, que en el caso de la literatura son el resultado de las convenciones instauradas por la que los formalistas rusos denominaran también *serie literaria*.³⁴ En el mismo prólogo antes citado Ayala establecerá las relaciones entre novela, historia y filosofía en estos términos: Desde Cervantes, la novela moderna busca una interpretación del futuro a base de la „historia imaginativa”. La historia, la del futuro a base del pasado, y la filosofía a base del pensamiento racional.³⁵

Si la concepción de la novela de Francisco Ayala entronca, dentro de la serie literaria narrativa, con la cervantina por lo que se refiere a sus componentes semántico y pragmático-perlocutivo, el ejemplo de Cervantes es también esencial en la visión de Ayala respecto de los mecanismos de enunciación novelesca.

El análisis de la obra narrativa de Ayala permite comprobar su preocupación como creador por este componente esencial del texto novelesco, en cuyo manejo alcanza grados notables de efectividad literaria, explotando la práctica totalidad de mecanismos sintáctico-estructurales posibles.³⁶ Desde un punto de

México, F.C.E., 1941 (segunda edición, ampliada, en Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1963); *Tratado de sociología*, Buenos Aires, Losada, 1947.

³² F. Ayala, „Prólogo”, en *Razón del mundo*, cit., p. 1962.

³³ Para el sentido de este concepto, formulado por el formalismo ruso, Cfr. A. García Berrio, *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 40 y ss.

³⁴ *Ibid.*, p. 290 y ss.

³⁵ F. Ayala, „Prólogo”, en *Razón del mundo*, cit., p. 22.

³⁶ Así lo ha señalado Mariano Baquero en su Introducción a *Muertes de perro*, que vincula esta técnica en dicha novela a los precedentes de Galdós y Durrel, en su *Cuarteto de Alejandría*. Cfr. Mariano Baquero Goyanes (ed.), „Introducción” a *Muertes de perro. el fondo del vaso*, Madrid,

vista semiótico general, éstos se corresponden con distintas variantes de los mecanismos sintácticos fundamentales de recursividad denominados tradicionalmente *coordinación* y *subordinación*. *Los Usurpadores* y *El jardín de las delicias* constituyen una buena muestra de la operatividad de los mecanismos de coordinación sintáctico-enunciativa en manos de Francisco Ayala. Se trata de un conjunto de relatos, de novelas, cada una de ellas potencialmente independiente pues no están referidas a marco unificador alguno, pero que se agrupan en una obra por la voluntad unitaria de su autor, que coordina así otros tantos actos autónomos de enunciación, gracias a que todas las narraciones comparten una misma orientación temática. Novelas como *Muertes de perro* constituyen una manifestación ejemplar de las posibilidades de los mecanismos de subordinación sintáctico-enunciativa en manos de Ayala: asistimos en ella a la narración en primera persona de Pinedo, un inválido que por su condición física se ve alejado de la vida activa y confinado a la que él percibe como la tarea de reconstruir la historia de la dictadura de Bocanegra. En este empeño, Pinedo nos informará de los acontecimientos que conoce respecto de otros personajes, así como de muchos otros que le afectan a él personalmente, y cuyo conocimiento por su parte resulta, lógicamente, de absoluta verosimilitud. Pero, simultáneamente, y para completar el cuadro histórico de tan convulsos momentos, habrá de recurrir a las informaciones suministradas por otros personajes. Éstas nuevas informaciones vienen de actos de enunciación distintos: de las informaciones que aportan los manuscritos hallados por Pinedo, de los que es autor Tadeo Requena; de los diarios de María Elena; de las cartas de algunos miembros de la familia; de las historias relatadas oralmente por otros personajes; de las informaciones que se extraen de las notas de la cancillería española. Se logra así un encabalgamiento de perspectivas en la enunciación que confiere a esta novela de Ayala una singular condición de texto coral.³⁷

El uso de mecanismos enunciativos de naturaleza subordinante (anclados en la enunciación de un personaje distinto de aquellos afectados directamente por los acontecimientos narrativos) se repite en distintas obras de Ayala: por citar sólo algunos ejemplos, en *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* un personaje secundario relata la historia de las hijas del maestro y la de doña Leonor; historias „oídas” encontramos también en *La cabeza del cordero*. Otro recurso temático-enunciativo, el del manuscrito hallado, es utilizado por Ayala, además de en *Muertes de perro*, donde alcanza su empleo más ejemplar, también en otros textos:

Espasa-Calpe, 1981. Cfr. igualmente A. Amorós, “Prólogo” a Francisco Ayala, *Obras narrativas completas*, México, Aguilar, 1969, pp. 9-92; E. Irizarry, op. cit.; K. Ellis, op. cit.; J. C. Mainier, “La primera persona narrativa en Francisco Ayala y Serrano Poncela”, *Ínsula*, XXII, enero 1967, pp. 3-4.

³⁷ M. Baquero ha puesto en relación esta técnica narrativa con la musical de las variaciones. Cfr. M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 94.

en *El Hechizado*, donde el narrador de la novela encuentra el manuscrito del indio González Lobo, en el que éste da cuenta de su visita a la corte de Carlos II; En la ya citada *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* se nos ofrecen las memorias de Miguel Castillejo, encontradas en la que había sido su casa, de forma que la novela consistirá, esencialmente, en su transcripción.³⁸

Distintos estudiosos de la obra de Francisco Ayala han señalado la progenie cervantina de estas técnicas enunciativas que convierten su obra narrativa en un ejemplo modélico de *perspectivismo*, gracias al cual los distintos universos creados por la ficción se nos ofrecen como la síntesis de múltiples *contrastes*.³⁹ En este mismo sentido, las narraciones de Ayala hacen un uso frecuente de la figura de un *narrador-crítico*, de un enunciador de ficción que, además de ser el punto esencial a partir del cual se organiza todo el material novelesco en el texto, adopta una actitud valorativa sobre dichos materiales. En *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, el narrador nos ofrece una crítica estilística de las memorias. El prologista de *Los usurpadores* enjuiciará también el contenido de „El Hechizado”, caracterizando su estructura interna como la de un laberinto, y el narrador de esta misma novela se planteará, al encontrar el manuscrito de González Lobo, cuál es el sentido último de estas páginas del indio. Pinedo, el narrador de *Muertes de perro* es consciente en todo momento de su trabajo, siendo frecuentes sus apreciaciones críticas, en unas ocasiones, sobre el material que transcribe; en otras, sobre su mismo trabajo; el de *El fondo del vaso*⁴⁰ llegará incluso a discutir las críticas aparecidas sobre *Muertes de perro* aportando, a la vez que escruta su propio trabajo, algunas claves sobre aquella novela.

El interés de Ayala por este *perspectivismo* de origen cervantino no se manifiesta sólo en forma práctica, en su obra de creación. Prueba de su apreciación de estas técnicas como recursos esenciales de la enunciación novelesca son algunos de sus trabajos crítico-literarios sobre cuestiones de esta naturaleza. Entre ellos resulta especialmente revelador el contenido en *Realidad y ensueño*,⁴¹ donde estudia el poema de Cervantes „El tñmulo” y destaca lo esencial del juego de la enunciación en la construcción de su sentido textual. En términos similares, en „El espacio barroco: Cervantes y Quevedo”⁴² ha destacado también el papel esencial del „punto de vista” en la construcción del espacio por ambos autores, en los que

³⁸ Carmen Escudero ha señalado la equivalencia estructural de recursos como las “historias oídas” y los manuscritos hallados. Cfr. C. Escudero Martínez, op.cit. p. 19 y ss.

³⁹ Carmen Escudero ha estudiado en detalle estas relaciones en la *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, *Los usurpadores*, *Muertes de perro*, y, las relaciones que se establecen entre esta última novela y su continuación *El fondo del vaso*. Op. cit.

⁴⁰ F. Ayala, *El fondo del vaso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1962.

⁴¹ F. Ayala, “El tñmulo (Cervantes)”, en *Realidad y ensueño*, cit., p. 43 y ss.

⁴² F. Ayala, “El espacio barroco: Cervantes y Quevedo”, en *Realidad y ensueño*, cit., p. 60.

gracias a los juegos de perspectiva el espacio se conforma, en lugar de como una realidad objetiva, como una apariencia vana. Igualmente, en „Formación del género „Novela Picaresca”: el *Lazarillo*”⁴³ cifra la novedad de esta obra en su capacidad para trastocar los valores tradicionales, por medio de una construcción textual en la que la perspectiva enunciativa determina que el interés de la narración esté, antes que en lo que sucede, en a quién le sucede.

El interés, tanto literario como metaliterario, de Francisco Ayala por las cuestiones del *punto de vista* debe ser puesto en relación con su ya mencionada concepción de la narración como discurso capaz de servir a la elaboración de una *historia imaginativa*, una historia que Ayala considera esencial que enseñe a redescubrir la necesidad de un sujeto responsable capaz de detentar las riendas de su destino como ser humano, abandonando el papel de mero instrumento utilizado para otros fines que lo caracteriza, indeseablemente, en el mundo contemporáneo, tal y como expone en *Razón del mundo*.⁴⁴ A tal efecto, las técnicas *perspectivistas* constituyen, en efecto, un instrumento de singular utilidad para la influencia sobre el destinatario de la novela, un lector que se verá abocado a la contemplación de una realidad contrastada desde las visiones particulares de los distintos sujetos de las enunciaciones narrativas; de una realidad que, por lo mismo, no podrá ser nunca contemplada como un objeto monolítico y unívoco sino como un problema necesitado de resolución.

Ayala ha puesto en pie un universo narrativo en el que se reserva para el lector un papel semejante al del autor mismo. Si el segundo viene caracterizado por ser el creador de un universo cuyo diseño ha de reflejar la relatividad plural de la realidad, le toca al primero una actividad equivalente: la de su reconstrucción; una reconstrucción no inmediata cuya consecución requiere un trabajo que es un simulacro o equivalente del llevado a cabo por el autor mismo: la selección de la realidad temática, su interpretación, la caracterización de los personajes, la ordenación cronológica de los acontecimientos por parte del autor tiene su correlato en el plano de la lectura en un lector obligado por la estructura del texto narrativo a construir una trama que se le ofrece como resultado de visiones contrapuestas, de visiones que caracterizan por el mismo hecho de serlo a los personajes que las ofrecen; o a ordenar cronológicamente unos acontecimientos narrativos ofrecidos en ocasiones en un orden que corresponde al de distintas enunciaciones, y a partir de las cuales debe el lector reconstruir una cronología que la obra no ofrece en una secuencia lógico-temporal.

La figura del *lector* implícito en los textos narrativos de Ayala se nos presenta, por tanto, como la de un lector activo cuyo perfil coincide en lo esencial

⁴³ F. Ayala, “Formación del género “Novela picaresca”: el *Lazarillo*”, en *Experiencia e invención*, cit., p. 134 y ss.

⁴⁴ F. Ayala, “Situación actual de la cultura española”, en *Razón del mundo*, cit., p. 140 y ss.

con el del lector que Roland Barthes, y la crítica narratológica posterior consideran característico de la literatura moderna;⁴⁵ un lector que ha de colaborar con el autor en el proceso mismo de la escritura de la obra literaria, especialmente cuando ésta es diseñada por su autor como lo que Umberto Eco ha denominado una *obra abierta*,⁴⁶ una obra que es susceptible de una *pluralidad de lecturas*.⁴⁷

Esta *apertura* es para Ayala una de las características esenciales de el *Quijote*, susceptible, como ha indicado en *Experiencia e invención*,⁴⁸ de lecturas diferentes -desde la más inmediata realista, a la más trascendente de su visión sobre el sentido último de la vida humana-, y siempre una propiedad valorada por él muy especialmente, hasta el punto de elevarla a la condición de propiedad deseable en toda obra literaria, cuya estructura debe ser tal que estimule en sus lectores el ejercicio de interpretación más ajustado a las capacidades de su espíritu.

La figura literaria de Cervantes constituye, en conclusión, la referencia esencial a partir de la cual Ayala ha procurado insertar su propia obra literaria y teórico-crítica en una *serie literaria* que concibe como un sistema histórico dentro del que han de producirse las concretas elecciones de cada autor.

⁴⁵ Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, París, Seuil, 1970, y *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

⁴⁶ U. Eco, *Opera aperta*, Milán, Bompiani, 1962.

⁴⁷ R. Barthes, *El placer del texto*, op. cit.

⁴⁸ F. Ayala, op. cit., p. 200 y ss.

Procedimientos de intertextualidad en *Vida de Don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno

El paratexto de la obra, es decir el título (completo) - *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno* - y el prólogo, en el que el autor afirma haberse propuesto exponer lo que la lectura de esa obra le sugiere, señalan que se trata de una explicación, interpretación o comentario, „una libre y personal exégesis del *Quijote*, en que el autor no pretende descubrir el sentido que Cervantes le diere, sino el que le da él”.¹ El carácter interpretativo es un rasgo definidor del ensayo, género intermedio entre la filosofía y la creación literaria, tan cultivado por escritores ilustres de la misma época, como Azorín, Maeztu o Ganivet, entre otros. Este último incluso aparecerá en la obra que ahora nos ocupa, como uno de los intertextos (al citarse en el capítulo XXII un fragmento de su *Idearium español*).

I

El género literario del ensayo se caracteriza, entre otros rasgos, por su intención dialogal, y es éste un aspecto muy llamativo de *Vida de Don Quijote y Sancho*. El narrador (el narrador muy cercano al autor) dialoga, en primer lugar, con el lector. A su relación interactiva apuntan varios procedimientos: las referencias a la situación comunicativa, la frecuencia de interrogaciones, la utilización de los adverbios „sí” y „no” como respuesta a un interlocutor, etc. El narrador en primera persona del singular se dirige a un lector implícito tratado en la segunda persona del plural (vosotros) o en construcciones impersonales tipo „Obsérvese”,² estableciendo, en innumerables ocasiones una unión con los lectores, lo que señala con el pronombre „nosotros” y un deíctico temporal referido al presente.³ El lector implícito es español, como lo demuestra la pregunta „¿Qué era eso de la honra de que andaba entonces tan llena nuestra España?”,⁴ la España que en reiteradas ocasiones califica como „nuestra”.⁵ La misma identificación con los

¹ *Vida de Don Quijote y Sancho*, Ed. Cátedra, „Prólogo de Unamuno a la segunda edición”, p. 134.

² *Ibid.*, p. 201.

³ „A lo que conviene añadir, además, que por entonces no había aún esta cosa que llamamos ahora sociología por llamarla de algún modo.” (*Ibid.*, p. 169.)

⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁵ *Ibid.*, p. 217.

lectores aparece en la expresión „pueblo mío”.⁶ Hablando de los vascos demuestra especial afecto: al decir „nosotros los vizcaínos”⁷, el narrador que se mantuvo siempre partidario de don Quijote, sorprenderá con la gran defensa y elogios del pueblo de Vizcaya y de los vascos en general, añadiendo que el vizcaíno solamente fue vencido por culpa de su mula „que no era, de cierto, vizcaína” y que „si no es por la condenada mula lo habría pasado mal don Quijote... y habría aprendido a reportarse ante el hierro vizcaíno”.⁸ Luego se dirige así a los vascos: „Aprended, hermanos míos de sangre, a pelear...”⁹ La identificación con los vascos comienza en el capítulo VIII de la Primera Parte y da el tono predominante de todo el capítulo IX.

A partir del capítulo XV el narrador alude directamente a su interlocutor, un narratario extradiegético identificable con el llamado lector implícito:

...Con hombres no armados caballeros, con los que no lleven como tú encendida la lumbre del seso, sino que reciben la luz del reflejo, con esos no discutas jamás, lector. Di tu palabra y sigue tu camino dejando que la roan hasta el hueso.¹⁰ Y no os debe de sorprender esto, lectores, ni debéis caer en la simpleza de tomarlo a paradoja, porque...¹¹

Ya os veo aquí, lectores timoratos, llevaros las manos a la cabeza y os oigo exclamar: ¡Qué atrocidades! Y luego habláis de orden social y de seguridad y de otras monsergas por el estilo. Y yo os digo que si se soltase a los galeotes todos no por eso andaría más revuelto el mundo...¹²

En el capítulo XXVI se refiere con una exactitud aún mayor al lector implícito (el lector virtual supuesto por el autor):

...Presumo que leerán estos mis comentarios no pocos curas y barberos manchegos, o que merecían serlo... Dirán, como si lo oyera, que sólo busco y rebusco ingeniosas paradojas para hacerme pasar por original, pero yo sólo les digo que, si no ven y sienten todo lo que de pasión y encendimiento de ánimo y hondas inquietudes y ardorosos anhelos pongo en estos comentarios a la vida de mi señor don Quijote y de su escudero Sancho y he puesto en otras de mis obras, si no ven ni sienten eso, digo, los compadezco con toda la fuerza de mi corazón... Y me encomiendo a nuestra señora Dulcinea, que dará al cabo cuenta de ellos y de mí...¹³

⁶ Ibid., p. 221.

⁷ Ibid., p. 203.

⁸ Ibid., p. 207.

⁹ Ibid., p. 208.

¹⁰ Ibid., p. 233.

¹¹ Ibid., p. 253.

¹² Ibid., p. 257.

¹³ Ibid., p. 271.

En este párrafo, el que en otras de sus obras ha puesto comentarios a la vida de don Quijote y su escudero es el autor (real) extradiegético, que de esta forma se vislumbra implícitamente en su obra, junto al lector implícito, pero, más curioso aún, en el mismo universo diegético que Dulcinea (perteneciente a la categoría de personaje), con lo que los tres niveles diegéticos se funden en uno solo, compartiéndolo autor, personaje y lector.

En general, la intención didáctica le hace dirigirse al lector en imperativo („Ved”) o alguna construcción similar („En lo cual debemos ver algo así como...”¹⁴), con lo cual no solamente llama la atención sino también quiere influir en el lector, animarlo, aconsejarlo. El mismo objetivo se persigue en el diálogo entablado con los protagonistas de la historia. Se dirige tanto a don Quijote, como a Sancho Panza, elevándolos al mismo nivel diegético que al lector implícito (igual que a Dulcinea en el pasaje anteriormente citado). Todo ello demuestra que para el narrador, ni don Quijote, ni Sancho Panza, ni Dulcinea son entes de ficción. En reiteradas ocasiones señala que „la historia del ingenioso hidalgo fue, como en realidad lo fue, una historia real y verdadera” (capítulo XXII)¹⁵ y solamente „hombres canos e hinchados de huera ciencia” (cap. XII de la segunda parte) o „sujetos vanos y petulantes” se atreven a sostener que don Quijote y Sancho „no han existido nunca, ni pasan de ser meros entes de ficción” (capítulo XXXI).¹⁶ En el capítulo XXXII expresa su deseo de escribir un libro en que se pruebe „cómo don Quijote y Sancho existieron real y verdaderamente, y pasó todo cuanto se nos cuenta de ellos tal y como se nos cuenta”.¹⁷ La prueba más elocuente de sus ideas con respecto a la problemática de ficción-realidad se encuentra en el último capítulo, donde explica:

...No cabe duda sino que en El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha que compuso Miguel de Cervantes Saavedra se mostró éste muy por encima de lo que podríamos esperar de él juzgándole por sus otras obras... Por lo cual es de creer que el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli no es puro recurso literario, sino que encubre una profunda verdad, cual es la de que esa historia se la dictó a Cervantes otro que llevaba dentro de sí, y al que ni antes ni después de haberla escrito, trató una vez más... Y esta inmensa lejanía que hay de la historia de nuestro Caballero a todas las obras que Cervantes escribió este patentísimo y espléndido milagro es la razón principal [...] para creer nosotros y confesar que la historia fue real y verdadera, y que el mismo don Quijote, envolviéndose en Cide Hamete Benengeli, se la dictó a Cervantes. Y aun llego a sospechar que mientras he estado explicando y comentando esta vida, me han visitado secretamente don Quijote y Sancho, y aun yo sin saberlo, me han desplegado y descubierto las entretelas de sus

¹⁴ Ibid., p. 188

¹⁵ Ibid., p. 252.

¹⁶ Ibid., p. 287.

¹⁷ Ibid., p. 288.

corazones.

Y he de añadir aquí que muchas veces tenemos a un escritor por persona real y verdadera e histórica, por verle de carne y hueso, y a los sujetos que finge en sus ficciones no más sino por de pura fantasía, y sucede al revés y es que estos sujetos lo son muy de veras y de toda realidad y se sirven de aquel otro que nos parece de carne y hueso para tomar ellos ser y figura ante los hombres.¹⁸

En los referidos diálogos, el narrador no solamente conversa con los personajes, tuteándolos, sino también expresa su profunda empatía con el comportamiento de cada uno de ellos. Ya en el segundo capítulo se dirige a don Quijote para consolarlo,¹⁹ en el capítulo VI da ánimos al „noble Caballero”. Es muy llamativa su empatía con respecto al hidalgo, al dirigirse a él con un cariño manifiesto:

...Ya diste en tierra, mi señor don Quijote, por fiar en tu propia fortaleza y en la fortaleza de aquel rocín a cuyo instinto fiabas tu camino. Tu presunción te ha perdido: el creerte hijo de tus obras. Ya diste en tierra, mi pobre hidalgo, y en ella tus armas antes te sirven de embarazo que de ayuda. Mas no te importe, pues tu triunfo fue siempre el de osar y no el de cobrar suceso. La que llaman victoria los mercaderes era indigna de tí; tu grandeza estribó en no reconocer nunca tu vencimiento. Sabiduría del corazón y no ciencia de la cabeza es la de saber ser derrotado y usar de la derrota. Hoy son los mercaderes toledanos los que están en derrota y en gloria tú, noble Caballero.

Y desde el suelo, tendido en él y pugnando por levantarse, aún los denostabas llamándolos „gente cobarde, gente cautiva”, y haciéndoles ver que no por tu culpa, sino por la de tu caballo, estabas allí tendido. Tal nos sucede a nosotros, tus creyentes...²⁰

y sigue un párrafo más tarde:

...Ahora, ahora que estás tendido y sin poder levantarte, mi señor don Quijote, ahora viene el mozo de mulas, peor intencionado que los mercaderes a que sirve, y te da de palos. Pero tú, sin par Caballero, molido y casi deshecho, tiéneste por dichoso, pareciéndote ser ésa „propia desgracia de caballeros andantes”, y con este tu parecer, encumbras tu derrota, trasmutándola en victoria. ¡Ah, si nosotros, tus fieles, nos tuviésemos por dichosos de haber sido molidos a palos, desgracia propia de caballeros andantes! Más vale ser león muerto que no perro vivo.²¹

La redundancia de expresiones valorativas - „mi señor don Quijote”, „sin

¹⁸ Ibid., p. 525.

¹⁹ „No te desespere eso, buen Caballero: lo heroico es abrirse a la gracia de los sucesos que nos sobrevengan, sin pretender forzarlos a venir.” (Ibid., cap. II, p. 171.)

²⁰ Ibid., p. 186.

²¹ Ibid., p. 187.

par Caballero”, etc.- apuntan todas a una especial admiración por don Quijote, con el cual el narrador se encuentra profundamente compenetrado. La constante repetición de pronombres relativos a la segunda persona del singular acentúa cada vez el carácter dialogal del fragmento.

También Sancho se convierte en interlocutor directo del narrador, que en estas ocasiones también toma una posición de valoración:

¡Oh, Sancho bueno, Sancho sencillo, Sancho piadoso!²²

Claro está, amigo Sancho, claro está, sólo quien lleve en la cabeza molinos, de los que muelen y hacen con el brazo trigo que por los sentidos nos entra... Es en la cabeza, amigo Sancho, es en la cabeza en donde hay que llevar...²³

Ah, Sancho, Sancho, y cuán de tierra eres! ¡Desnudar frailes! ¿Y qué ganas con eso? Así te fue, que dos mozos te molieron a coces por ello.²⁴

¡Oh Sancho bueno, Sancho heroico, Sancho quijotesco!²⁵

E hiciste bien, Sancho...²⁶

El diálogo se realiza también a través de fórmulas como „Dirán que...” y „yo sólo les digo que...”, técnica que aprovechará a lo largo de *Vida de Don Quijote y Sancho*, independientemente de la identidad de su interlocutor: el lector, don Quijote o Sancho, incluso otros personajes, como Antonia Quijana (sobrina de don Quijote) o Sansón Carrasco. Es relevante la pregunta „¿Qué has dicho, Sancho, qué has dicho?”²⁷ del capítulo XXX o el siguiente fragmento (en el cual se dirige a don Quijote como si de veras pudiese recibir una respuesta):

Dímelo a mí solas, don Quijote mío; dime: el intrépido arrojo que te llevó a tus proezas, ¿no era acaso el estallido de aquellas ansias de amor que no te atreviste a confesar a Aldonza Lorenzo?²⁸

No necesitas decírmelo, don Quijote mío, porque comprendo lo que debe ser sacrificar ante un altar sin que el dios que sobre él se yergue se entere siquiera del sacrificio. Te lo creo sin que me lo jures, te lo creo a pies juntillas, sí; te creo que cruzan el mundo Aldonzas Lorenzos que lanzan a inauditos heroísmos a Alonsos Quijanos...²⁹

II

²² Ibid., p. 197.

²³ Ibid., p. 200.

²⁴ Ibid., p. 201.

²⁵ Ibid., p. 230.

²⁶ Ibid., p. 241.

²⁷ Ibid., p. 281.

²⁸ Ibid., p. 227.

²⁹ Ibid., pp. 228-229.

El diálogo surge también en un nivel más profundo, al estructurarse *Vida de Don Quijote y Sancho* sobre una densa red de intertextualidades muy variadas, entre las cuales se entabla una relación comunicativa permanente. Los textos y los procedimientos que participan en la intertextualidad, así como los aspectos dialógicos instaurados son muy variados dentro del ensayo.

El primer nivel intertextual se da a partir del corpus literario del *Quijote* cervantino. La obra se construye tomando como materia este campo textual determinado, haciendo del intertexto el objeto central de reflexión. La actitud que orienta al fenómeno de la intratextualidad en este primer nivel es, en primer lugar, la reescritura de la historia, en la cual el narrador respeta aspectos externos e internos: sigue la misma estructuración en capítulos y produce un eco casi literal de la trama esencial del *Quijote* cervantino, incorporando a los protagonistas del intertexto ficcional al mundo intermedio - entre realidad y ficción - de su ensayo.

En cuanto a los títulos, en la mayoría de los casos Unamuno reproduce los títulos originales de cada capítulo de la obra cervantina, la única diferencia constante que encontramos es la utilización de mayúsculas al nombrar a los protagonistas de la acción (por ejemplo, nuestro buen Caballero Don Quijote). Algunas veces introduce un pequeño cambio - como en el caso del capítulo III, en el cual el „Donde se cuenta...” del título original se transforma en „se comenta” -, conforme a su objetivo perfilado ya a partir del prólogo. Otro procedimiento que utiliza el autor es poner el título, pero explicar en algunas líneas que no le interesa comentar el capítulo en cuestión. Este es el caso del capítulo VI, que no lleva título, porque el autor no se propone analizar el original cervantino, alegando que el escrutinio que hicieron el cura y el barbero en la librería de don Quijote „es crítica literaria que debe importarnos muy poco”³⁰ (curiosamente, en capítulos posteriores se referirá varias veces a este escrutinio). Otras veces reúne varios (hasta seis) capítulos en uno solo. En el capítulo X comenta „los graciosos razonamientos que pasaron entre don Quijote y Sancho Panza su escudero”³¹ en vez de contar „lo que más le avino a don Quijote con el vizcaíno, y del peligro en que se vio con una turba de yangüeses”. En suma, aunque el análisis no alcance todos los capítulos del *Quijote* cervantino, la estructuración señala que se trata de un trabajo riguroso y sistemático, que se propone seguir con exactitud las líneas del *Quijote* cervantino.

Los capítulos se comentan uno por uno, dentro de los cuales el narrador repite los temas, los personajes y los acontecimientos cervantinos, pero completándolos en caso de necesidad. En estos casos enfatiza la falta de informaciones, como, por ejemplo, en el primer párrafo, al querer tratar la cuestión del linaje del hidalgo, cuando innumerables veces se repite la construcción „nada

³⁰ Ibid., p. 192.

³¹ Ibid., p. 209.

sabemos" o una negación semánticamente equivalente.³² En general, el autor de *Vida y Don Quijote y Sancho* ve a los protagonistas con otros ojos que Cervantes, y se interesa mucho más por los resortes que mueven sus actuaciones. En esto se basa su criterio de elección: le interesan los episodios que importen desde el punto de vista de los personajes, sus motivaciones o móviles, su progreso, su „espíritu" (como dice en el capítulo XXV de la Segunda parte³³), sea a través de los acontecimientos o a través de los diálogos.

Desde el punto de vista estricto de la relación intertextual, hay desde luego varias maneras en que el texto se entreteje con otros textos. Los enlaces van desde las citas parciales de un texto incrustadas en otro hasta las asimilaciones acabadas del texto foráneo. El intertexto cervantino aparece, por lo general, a través de una demarcación directa (cita) o de una manera mucho más velada, a través de referencias indirectas, cuando apela a la competencia del lector para identificar las diferentes alusiones.

Las citas del intertexto cervantino aparecen, en primer lugar, entre comillas, intercaladas en el texto, sin señalar exactamente el origen de la cita. Dos razones podrían justificar esta falta aparente: la primera, que suelen proceder del mismo capítulo en el que aparecen (en general al tratarse de citas procedentes de otro capítulo, lo señala); la segunda, que se presupone la competencia del lector implícito, o sea, el conocimiento del texto cervantino. De todas formas, en reiteradas ocasiones le propone al lector la relectura del intertexto:

Invito al lector a que relea, en el capítulo XXIII de la segunda parte, el relato de las asombrosas visiones de don Quijote.³⁴

Otro procedimiento intertextual consiste en la supresión de comillas en el texto, lo que conlleva un cambio de niveles en la enunciación. Tal es el caso del resumen o sumario, tanto de los acontecimientos como de los diálogos. En virtud de sus funciones técnico-narrativas, el resumen constituye una modalidad discursiva que favorece la aparición de la anisocronía (la alteración de la duración de la historia) y, en especial, de la extensión o de la elipsis. Como resultado, el narrador de *Vida de Don Quijote y Sancho* puede dejar de lado detalles que no le interesen y detenerse en movimientos narrativos para él significantes. La

³² „Nada sabemos del nacimiento de don Quijote, nada sabemos de su infancia y juventud, ni de cómo se fraguara el ánimo... Nada sabemos de sus padres... ni de cómo...; nada sabemos...; nada sabemos..." (Ibid., primer párrafo del primer capítulo, p. 157); „Se ha perdido toda la memoria de su linaje, nacimiento, niñez y mocedad; no nos la ha conservado ni la tradición oral ni testimonio alguno escrito, y si alguno de éstos hubo, hase perdido o yace en el polvo secular. No sabemos si dio o no muestras de su ánimo denodado..." (Ibid., segundo párrafo del primer capítulo, páginas 157-158.).

³³ Ibid., p. 379.

³⁴ Ibid., p. 373, pero también en la p. 395, donde dice: "No hay sino leerla."

consecuencia será una nueva realización (porque a menudo el texto original es modificado). En este caso, el intertexto viene a integrarse al texto en progresión, que se pone en nueva perspectiva. A medida que se aceleran los acontecimientos, crece la proporción de los resúmenes y con ellos los acontecimientos pasan por las prerrogativas de un narrador que no solamente reproduce, sino también comenta lo sucedido. El mismo cambio se produce con respecto a los diálogos, pero en ellos la transformación es más profunda, pues, desde el punto de vista técnico, los diálogos se narrativizan a través de los estilos directo e indirecto. Se trata de una transcripción en la cual el narrador no solamente traduce, sino también reescribe el intertexto cervantino, introduciendo explícita o implícitamente sus propios comentarios.

En los dos casos, la relación con el intertexto se organiza sobre la base de una serie de ideas o detalles complementarios. La complementariedad que así inscribe la relación entre texto e intertexto significa que el narrador no sólo reproduce literalmente la ficción que encierra, sino que al reescribirlas acentúa los significados sociales y morales del intertexto de base. Esto significa que, por medio de la complementariedad entre *Vida de Don Quijote y Sancho* y el *Quijote* de Cervantes, se efectúa entre ambos textos un diálogo intertextual, cuya clave es la divergencia en el objetivo de cada texto: Unamuno decidió cambiar de enfoque y le concede mayor importancia al aspecto humano de la expedición. Los juicios valorativos que indiferentemente de su carácter explícito o implícito reflejan la visión del narrador e influirán en el lector.

El recurso a la intertextualidad no se detiene allí. Unamuno empleará sistemáticamente - como al intertextualizar la obra cervantina - un segundo eje intertextual básico: el del diálogo que mantiene *Vida de Don Quijote y Sancho* con la del libro titulado *Vida del bienaventurado Padre Ignacio de Loyola* del P. Pedro de Rivadeneyra. Tomando en cuenta la frecuencia de las alusiones, éste es el segundo intertexto que más se utiliza en la obra. A partir del primer capítulo, la fórmula „también Íñigo de Loyola” se convierte en un motivo recurrente. Su aparición se señala siempre con mayor exactitud que las citas del intertexto cervantino. Por ejemplo, no solamente señala el título de la obra, sino añade que fue „publicado en castellano en el año 1583” y que:

...era una [obra] de las que figuraban en la librería de don Quijote, que la leyó, y una de las que en el escrutinio que de tal librería hicieron el cura y el barbero, fue indebidamente al fuego del corral, por no haber ellos reparado en ella, que a haberla descubierto habría la el cura respetado y puesto sobre su cabeza. Y de que no reparó en ella, es buena prueba el que Cervantes no la cita.³⁵

³⁵ Ibid., p. 168.

De manera similar al caso de la intertextualidad establecida con el *Quijote*, Unamuno aprovecha los contenidos del intertexto como punto de partida, pero en este caso le interesa subrayar el paralelismo entre los dos destinos, enfatizando la comparación de don Quijote con Ignacio de Loyola, destacando el contenido y valor moral de las aventuras del hidalgo.

Según el criterio de la frecuencia para enumerar los intertextos que aparecen en *Vida de Don Quijote y Sancho*, debemos mencionar entre los primeros el *Examen de ingenios para las ciencias*, del doctor Huarte, „contemporáneo” de don Quijote³⁶ - afirmación que ya en el primer momento de la obra sitúa en el mismo nivel diegético al autor de un intertexto con el protagonista del otro.

Sería tan larga la serie de textos con los cuales el texto unamuniano entabla y mantiene diálogo que es preciso introducir otro criterio: el temático. En este aspecto podemos decir que los intertextos remiten a un marco referencial bien delimitado: en primer lugar, al campo religioso; en segundo lugar, al campo cultural español, tanto literario como histórico.

Son intertextos de carácter religioso, por ejemplo, la *Vida de Teresa de Jesús* (el intertexto religioso que con mayor frecuencia aparece en la obra), la *Suma espiritual* del P. Gaspar de la Figuera, jesuita,³⁷ el *Ejercicio de Perfección y Virtudes Cristianas* del P. Alonso Rodríguez, hijo espiritual de Loyola.³⁸ Se cita al P. Croiset, autor de la vida de San Simeón Estilita; los *Evangelios* de San Mateo, de San Marcos, de San Lucas; el *Génesis*, etc. Se cita, por ejemplo, a Jesús, incluso se le compara con don Quijote. Y la lista se completa con otros procedimientos de intertextualidad, si añadimos las alusiones de carácter más general. Aquí y allá aparecen incrustadas citas de la Biblia: „Ama a tu prójimo como a ti mismo” - se nos dijo...³⁹ „Lo aprendiste en lo de „hágase tu voluntad así en la tierra como en cielo”,⁴⁰ pero igualmente remite al Corán.⁴¹

Símiles y metáforas podrían completar la lista, refiriéndose a intertextos de carácter universal (o clásico): por ejemplo, cuando don Quijote recobra sus fuerzas „como Anteo”,⁴² o cuando dice: „Mira este otro, es un Catón”⁴³ o habla de „la horrible maldad de un Caín o de un Judas”,⁴⁴ o de „Trabajo de Sísifo”,⁴⁵ de „Tela

³⁶ „Era hidalgo pobre, mas a pesar de ello, hijo de bienes, porque, como decía su contemporáneo el doctor don Huarte en el capítulo XVI de su *Examen de ingenios para las ciencias*, „la ley de la Partida dice que hijodalgo quiere decir hijo de bienes...” (Ibid., Capítulo primero, p. 159.)

³⁷ Ibid., p. 191.

³⁸ Ibid., p. 196.

³⁹ Ibid., p. 194.

⁴⁰ Ibid., p. 198.

⁴¹ Ibid., p. 223.

⁴² Ibid., p. 242.

⁴³ Ibid., p. 415.

⁴⁴ Ibid., p. 440.

de Penélope",⁴⁶ y tampoco olvidemos las viejas verdades o máximas en lengua latina intercaladas aquí y allá.⁴⁷

Cuando la intertextualidad se realiza de una forma menos marcada⁴⁸ se presupone la competencia del lector para el reconocimiento del intertexto. En el diálogo entre narrador y lector implícito surge, como consecuencia, la retroalimentación a través de preguntas de tipo „¿No recordáis al héroe de la fe, a Abraham, en el monte Moria?",⁴⁹ en las cuales el narrador pretende asegurarse de la comprensión del contenido por parte del lector. Otras veces sugiere la relectura del intertexto.⁵⁰

En cuanto al campo literario e histórico español, hay referencias al Poema del Cid, a *Las mocedades del Cid*⁵¹ (para convertirse don Quijote en „el nuevo Cid Campeador"⁵²); a Jorge Manrique; a Jorge de Montemayor; a *La Araucana*, de don Alonso de Ercilla y Zúñiga; a Góngora, a Calderón de la Barca,⁵³ a Tirso de Molina⁵⁴ (convirtiéndose *La vida es sueño* en un intertexto clave del último capítulo de la obra), a Campoamor,⁵⁵ a personajes immortalizados como Don Juan Tenorio,⁵⁶ en fin, todo el patrimonio literario español.

Reminiscencias de la cultura portuguesa („pueblo hermano") - las *Lusiadas* de Camoens,⁵⁷ el poema *Patria* de Guerra Junqueiro,⁵⁸ permiten ampliar el marco referencial al campo cultural ibérico.

Asimismo aparecen personajes fundamentales de la historia: Francisco

⁴⁵ Ibid., p. 501.

⁴⁶ Ibid., p. 502.

⁴⁷ Ibid., p. 364.

⁴⁸ „Mas ellos, retusos en la fe, insistieron, y como los contumaces judíos, que pedían al Señor señales, pidieron al Caballero les mostrase algún retrato de aquella señora..." (Ibid., capítulo IV, p. 185.)

⁴⁹ Ibid., capítulo V, p. 189.

⁵⁰ „Volved a leer este drama" dice al hablar de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina (Ibid., p. 462).

⁵¹ Ibid., p. 299.

⁵² Ibid., p. 368.

⁵³ Ibid., p. 442 y otras.

⁵⁴ „...Pudo decir Tirso de Molina aquello de:....." (Ibid., p. 203.); „...según Tirso de Molina,.....; ¿No conocía Don Quijote las palabras de don Diego López de Haro, tal cual le hace hablar Tirso de Molina en la escena primera del acto primero de *La prudencia en la mujer*, cuando empieza..." (Ibid., p. 202.)

⁵⁵ Ibid., p. 283.

⁵⁶ Ibid., p. 225.

⁵⁷ „Ni sabía aquello que había dicho Camoens en la estrofa oncena del cuarto canto de sus *Lusiadas* de....." (Ibid., p. 204.)

⁵⁸ „Nuestro pueblo puede decir lo que dice en el grandioso poema *Patria*, de Guerra Junqueiro, el pueblo portugués:..... (Scena XXIII.)" (Ibid., p. 202 y ps. 481-485), para convertirse en uno de los intertextos más extensamente tratados.

Pizarro,⁵⁹ Vasco Núñez de Balboa,⁶⁰ etc.

En algunas ocasiones, la actitud con la que se introduce como intertexto este tipo de fragmentos es otra que en los casos anteriores. La cita de los intertextos aparece, esta vez, en cursiva y formando un párrafo aparte, separado del texto. Es el sistema de la cita clásica. En este caso la cita es directa y el intertexto cuenta con un enunciado metalingüístico que lo presenta explícitamente como tal. La diferencia con las entradas intertextuales anteriores es que ésta se realiza con el propósito de servir de ilustración, sitúa al texto en un estatuto de simple auxiliar del texto principal.

En este grupo de intertextos surge un nuevo procedimiento de intertextualidad, a saber, referirse al intertexto con cierta inseguridad, debido a una fuente de informaciones insegura o indirecta:

Dicen que dijo Felipe II, al saber el vencimiento de su Armada Invencible, que no la había mandado a luchar con los elementos...⁶¹

Corre la leyenda de que fue un marino vasco, por nombre Andialotza, es decir, Gran Vergüenza, quien primero dio a Colón noticias del Nuevo Mundo...⁶²

El diálogo intertextual se concretiza al producirse un encuentro de dos intertextos (el *Quijote* cervantino y la obra del P. Rivadeneyra en el capítulo XXIV de la Segunda parte del libro), o cuando el narrador plantea la posibilidad de que uno de los protagonistas haya podido leer un determinado intertexto por él citado. En el capítulo VIII de la Primera parte dice lo siguiente:

Por lo menos, ya que *La Araucana*, de don Alonso de Ercilla y Zúñiga, caballero vizcaíno, era uno de los libros que se hallaban en su librería, y de los respetados en el escrutinio, tuvo que haber leído aquello de su canto XXVII, en que habla de.....⁶³

La misma posibilidad se plantea en el capítulo XVII hablando de Maritornes, la moza asturiana, con respecto a las *Lusiadas* de Camoens⁶⁴ o en el capítulo XXIV de la segunda parte con respecto a don Quijote y la obra del P.

⁵⁹ Ibid., p. 215.

⁶⁰ „De la gloria y riqueza a la vez dicen que habló a sus compañeros Vasco Núñez de Balboa en aquel glorioso 25 de septiembre de 1513, en que de rodillas y anegados por el gozo, en lágrimas sus ojos, descubrió desde la cima de los Andes, en el Darién, el mar nuevo.” (Ibid., p. 202.)

⁶¹ Ibid., Cap. XV, p. 234.

⁶² Ibid., p. 487.

⁶³ Ibid., p. 204.

⁶⁴ Ibid., p. 238.

Rivadeneyra.

Las citas de estas obras y personajes configuran una serie de corpus - una especie de mosaico - a partir del cual se proyecta una imagen del patrimonio cultural español (o ibérico). La exuberancia y carga cultural de los intertextos es tal que la riqueza de la cultura española queda revitalizada a través de las citas, con lo cual la intertextualidad transmite, ya de por sí, una idea primordial y es que, a través de ella, el autor logra llamar la atención y demostrar la diversidad y grandeza de la cultura hispánica.

III

Intertextualidad y diálogo son, pues (para mí) las dos claves de *Vida de Don Quijote y Sancho*. En cuanto al primero, en esta obra los diferentes procedimientos de intertextualidad (cita, alusión, resumen) y otros aspectos interrelacionados se combinan para formar una polifonía, una versatilidad en el manejo de la intertextualidad. La diversidad de procedimientos implementados contribuye, por una parte, a la riqueza de la obra; por otra parte genera, desde el punto de vista técnico, una estructura literaria propia y muy coherente. Además, el poder de ensamblaje intertextual es tal que el uso del intertexto no solamente se convierte en principio constructivo, sino entra en perfecta armonía con todo el ensayo, edificándose sobre la intención del diálogo.

El diálogo que se establece con el lector implícito y con los personajes, también se efectúa a nivel de los intertextos. La obra es en gran medida una conversación entre distintos textos y apunta a encadenarlos unos a otros, a pesar de la diferencia de carácter de algunos de ellos y de la diversidad de los procedimientos. Los distintos tipos de intertextualidad remiten al lector a una comunidad de voces que hacen del texto un fenómeno en perpetuo movimiento; un constante diálogo consigo mismo y con otros tipos de discurso, creándose, al mismo tiempo, una gran unidad discursiva en la cual todo apunta al mismo objetivo: establecer un contacto con el lector para que éste acepte y personalice las ideas contenidas en el ensayo.

La expresión de las ideas (de Unamuno) ocupa un espacio relativamente reducido al lado de las citas y referencias a otros textos. Pero, tratándose de un trabajo reflexivo, reescribir continuamente otros discursos literarios, significa una articulación entre su ideología particular y la del discurso citado. Es por medio de la compilación y yuxtaposición de estas referencias - afirmaciones de otros autores -, o sea, por medio de la intertextualidad, que el autor expresa sus propias ideas. La historia de don Quijote se encuentra solamente en el primer nivel; en el segundo nivel se le añaden otros intertextos que enriquecen el texto con un contenido moral o filosófico o apuntan a la riqueza de la tradición cultural ibérica; solamente en el

tercer nivel surgen los comentarios filosóficos. Éstos se dividen, a su vez, en varios tipos: parten de comentarios sobre las aventuras o carácter del mismo don Quijote para conducir a otros más profundos sobre la realidad de su época y el valor de la tradición. Despojados de la intertextualidad, los comentarios que hace Unamuno no serían lo suficientemente elocuentes para el lector. La intertextualidad constituye no solamente ilustración, sino argumentación de sus ideas, adquiere, por lo tanto, un estatuto teórico, al recorrer a través de ella un amplio espectro de problemas ideológicos. Es en la intertextualidad que se va explicitando y reinscribiendo no solamente la tradición literaria y moral de España, sino también la ideología y estética personales del narrador, que éste se había propuesto transmitir al lector. La organización intertextual que intervincula los diferentes textos adscribe, a cada paso, una función de exégesis recíproca: en este aspecto los intertextos constituyen la base del objetivo primordial explicitado en el prólogo de la obra.

Borges y el *incipit* del *Quijote*

La presencia de Cervantes puede detectarse con indudable continuidad en la obra borgesiana desde los primeros escritos hasta los últimos. En el registro de Daniel Balderston¹ figuran más de ochenta menciones explícitas del *Quijote*, número no muy alto en sí, pero muy significativo si lo comparamos con las novelas y, sobre todo, con las españolas. Más allá de estas referencias tenemos luego textos íntegros que Borges le dedica a Cervantes tanto en volúmenes poéticos („Parábola de Cervantes y de Quijote”), de ficciones („Pierre Menard, autor del Quijote”) y de ensayos („La conducta novelística de Cervantes”²), para citar sólo algunos. Y aun a nivel vivencial se siente atraído Borges de manera particular al *Quijote*: lo leyó de niño en inglés por lo cual, de modo muy derridiano, el original en español le parecería para siempre una mala traducción.

Esta influencia enfática y duradera de la obra cervantina sin embargo no constituye una intertextualidad homogénea ni inequívoca sino, al contrario, revela ambigüedades y contradicciones, y también, como veremos, lagunas de mayor relevancia. Concentrémonos en esta oportunidad sólo en una sola frase, la primera del *Quijote* y sus avatares borgesianos.

Encontramos que las numerosas citas de „En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...” las usa Borges principalmente para ilustrar algunas de sus tesis estéticas. Entre éstas, la primera es que hay textos clásicos que se leen como tales por tradición, por un acuerdo social como si „todo en sus páginas fuera deliberado” e inalterable. Como lo muestra en „Las versiones homéricas”, ensayo de 1932 y lo detalla una década más tarde en „Sobre los clásicos”,³ no hay primera lectura, siempre los leemos con „previo fervor” ya „sabiéndolos”. Modificarlos es imposible y sacrílego a tal punto que por mucho que nos parezca imperfecta una obra clásica, no podremos cambiarla.

El *incipit* del *Quijote*, a la vez, le sirve a Borges para ilustrar la multiplicidad y la eventualidad de las posibles lecturas de un texto, clásico o no. En una conferencia muy tardía sobre el cuento policial (1979⁴) declara que los géneros literarios dependen menos de los textos que del modo en que son leídos, y el

¹ *The Literary Universe of Jorge Luis Borges*, New York, Greenwood Pr., 1986.

² En: *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1996, I-IV. Ver I, 444-450, II, 177 y *El idioma de los argentinos*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 117-122, respectivamente.

³ Ver en *Obras completas*, II, 150-151

⁴ Ver "El cuento policial" en *Borges oral*, *Obras Completas*, IV, 189-197.

ejemplo que escoge es otra vez la primera frase del *Quijote*. Su lector hipotético de ficciones policiales tendrá esta lectura de ella: „... si lee: *En un lugar de la Mancha...*, desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego:... *de cuyo nombre no quiero acordarme...*, ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego:...*no hace mucho tiempo...* posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro.”⁵

Una tercera tesis se formula en relación con el lenguaje usado por Cervantes: Borges declara que el autor del *Quijote* „no era un estilista”,⁶ cita a Gracián, Quevedo y sobre todo a Lugones para vilipendiar el nivel lingüístico de la obra, y afirma, con la ironía de siempre, que Cervantes „tal vez no hubiera identificado”⁷ el párrafo que nos parece sacrosanto. Y lo que más, independientemente de los pocos méritos que tenga el texto, sus valores no son obra del autor, sino de los *Idola Fori*, embustes de la plaza que son las palabras. Esta imagen de Bacon, tan querida a Borges, viene formulada ya en su ensayo de „Ejercicio de análisis”, de 1925, donde analizando dos versos también del *Quijote* llega a esta conclusión: „La sola virtud que hay en ellos está en el mentiroso prestigio de las palabritas que incluyen.”⁸

La cuarta tesis, la más importante, la encontramos formulada en *El idioma de los argentinos*, volumen publicado en 1928 y nunca incluidos en las *Obras completas*. En „Indagación de la palabra”⁹ Borges desarrolla un análisis de la primera frase cervantina para aclarar la relación entre representación y lengua. Comienza con un meticuloso análisis gramatical¹⁰ para refutar acto seguido la opinión más divulgada de las gramáticas que afirman que cada palabra es una idea autónoma: „Imposible creer que el solo concepto *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme*, esté organizado por doce ideas. Tarea de ángeles y no de hombres sería conversar, si esto fuera así. No lo es y la prueba es que igual concepto cabe en mayor o menor número de palabras. *En un pueblo manchego cuyo nombre no quiero recordar*, es equivalente y son nueve signos en

⁵ Ibid.

⁶ Cf. en „La supersticiosa ética del lector” dice, entre otras cosas, que Gracián “no se resuelve a acordarse de Don Quijote”, que Quevedo “versifica en broma su muerte”, que Lugones no vacila en usar frases como “pobreza de color”, “falta de proporción”, “párrafos jadeantes” para rematarlas diciendo que “...con esto no me refiero única ni principalmente a las impropiedades verbales, a las intolerables repeticiones o retruécanos ni a los retazos de pesada grandilocuencia que nos abrumen, sino a la textura generalmente desmayada de esa prosa de sobremesa.” *Discusión*, I, 203.

⁷ Ibid. I, 240.

⁸ *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 104.

⁹ Barcelona, Seix Barral, 1994, 11-25.

¹⁰ Borges evidentemente ignora o renuncia al uso de una terminología lingüística más especializada y produce una descripción vivísima: la preposición *en* “no es entera palabra, es promesa de otras; un es “anuncio de una existencia real”; *la* es una “casi palabra”, etc.

vez de doce." Luego pasa a revisar la solución crociana según la cual la oración es indivisible, las categorías gramaticales son sólo abstracciones añadidas a la realidad; la refutación - basada en Schopenhauer, Poe y Milton - otra vez llega a un hiperbolismo, arguyendo que si la oración se percibe en un solo acto cognitivo, lo mismo será válido también para cada capítulo y aun para toda la obra. En la tentativa siguiente Borges se basa en Spiller y establece ciertas unidades de representación, como por ejemplo: *En un lugar - de la mancha - de cuyo nombre - no quiero acordarme* /, y otra: *En un lugar de / la Mancha / de (cuyo nombre) no quiero acordarme*. Su respuesta, esta vez, no es categórica, más bien dubitativa, pero no vacila en formular la idea de la imposibilidad de crear un inventario y una clasificación de dichas unidades de representación. La conclusión que saca de este análisis del *incipit* apunta a una antinomia decisiva de su estética: si bien la representación carece de sintaxis, ésta tiene un poderío ineludible sobre el discurso. Cita a Spinoza y a Lullius para mostrar que ni la metafísica geometrizada, ni el alfabeto traducible les permitió eludir el lenguaje, y se resigna al destino de todos: „hacernos a la sintaxis, a su concatenación traicionera, a la imprecisión, a los talveces, a los demasiados énfasis, a los peros, al hemisferio de mentira y de sombra en nuestro decir".¹¹

Los cuatro casos citados donde la primera frase del *Quijote* le sirve a Borges para desarrollar o a ilustrar una actitud estética, son fácilmente aceptables por la crítica posterior si bien la terminología ya sigue otros rumbos como los del canon literario, la hora del lector, la estética de la recepción o los términos de la semántica moderna. Sus tesis no aparecen solamente en los textos indicados, así como las referencias cervantinas tampoco se limitan a la temática indicada. Baste con referirnos a la matización del término de „clásico" que en el ensayo de „La postulación de la realidad"¹² se contrapone a lo „romántico", e ilustrado con nombres como Voltaire, Swift y Cervantes, se ramifica en la descripción de tres modos de representar lo real; o en „Magias parciales del *Quijote*"¹³ no sólo se aclara más la antinomia de lo poético y de lo real en Cervantes sino que se detallan las formas que confunden lo objetivo y lo subjetivo, personaje y autor, protagonista y lector, original y traducción; en la citada „Parábola de Cervantes y de *Quijote*" se completa la tesis que considera el *Quijote* obra del lenguaje con la famosa conclusión de que „en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin"; en el texto de „La conducta novelística de Cervantes"¹⁴ se echa más luz sobre la técnica sutil de convertir a don Quijote en una figura admirada „a fuerza de sumarias relaciones de su virtud y de encarnizadas malandanzas, calumnias,

¹¹ Ibid., 24.

¹² Ver en *Discusión*, I, 214-221.

¹³ Cf. *Otras inquisiciones*, II, 45-47.

¹⁴ Ver *El idioma de los argentinos*, 117-122.

omisiones, postergaciones, incapacidades, soledades y cobardías”.

Estos hilos teóricos, como hemos visto, van tejiéndose y destejiéndose en la vasta obra borgesiana; mas esta vez no conviene que los sigamos, sino más bien examinemos el *incipit* del *Quijote* desde un criterio narratológico que Borges no menciona en ninguno de los textos citado, pero lo acepta y usa en muchas de sus ficciones. Analicemos la construcción de la primera frase y del comienzo del *Quijote* según dos de los factores fundamentales de toda narrativa: según la distribución de la información y según el establecimiento de la causalidad primaria.

Lo que encontramos en el primer caso puede resumirse con la frase „vaguedad máxima”. El espacio que indica, según lo comenta el mismo Borges en el citado ensayo de „Indagación de la palabra”, no es ni quiere ser preciso, los lectores no precisaban visualizarlo para entenderlo, ya que era una realidad „de provincianería chata, irreparable, insalvable”¹⁵ cuyo nombre no merece ser recordado. El tiempo indicado resulta igualmente vago, sobre todo si lo comparamos con otros *incipits* narrativos, y sobre todo con la segunda parte de la frase y el párrafo siguiente que describe las comidas y la vestimenta del hidalgo. Éste, cuando aparece, no tiene nombre, sólo un estatus social indicado con „de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”; un poco más adelante, como veremos, si bien se le asigna un nombre, más exactamente nombres (Quijada, Quesada, Quejana), su individualización queda en un nivel hipotético; la edad del protagonista queda también oscura: „Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años”, dato que sin duda merecería alguna justificación ya que su connotación implicaba en aquella época „vejez” y, como tal, con la laguna creada envolvía la vida previa del protagonista en una neblina.¹⁶ Los detalles que se especifican en el *incipit*, son, al mismo tiempo, pormenores sin importancia mayor y repetitivos: los objetos de carácter atributivo, por ejemplo, que caracterizan al hidalgo, así como la lista de vestidos, más adelante, pueden cambiarse o podarse sin afectar, en este nivel, su función. Se trata, desde este criterio, de una especie de contrapunteo a la vaguedad dominante, pero por su insignificancia y redundancia, no bastan los detalles concretos para contrarrestar la imprecisión.

La vaguedad informativa que crea Cervantes en el *incipit* revela indudablemente incertidumbre intencionada. Lo prueba el tono de las seis primeras palabras que son de estirpe popular, coinciden con el primer verso de un romance y

¹⁵ Op. cit., 14.

¹⁶ A Unamuno no le parece inquietar esta laguna, arguyendo que - en concordancia con su concepto del individuo como tal - ésta “no nos ha de sorprender, pues al fin [Cervante] creía que es cada cual hijo de sus obras y que se va haciendo según vive y obra”. Argumento curioso si lo vemos bajo la luz de la continuación de su análisis del primer capítulo del *Quijote*, donde llega a declarar que “es natural que Loyola fuese del mismo temperamento que Don Quijote.” Cf. *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Renacimiento, 1914, 32-34.

sirven justamente para indicar una situación brumosa. Luego, tal comienzo, según Francisco Rico lo explica, va contraria al prolijo detallismo de muchas novelas de caballerías y, añadimos nosotros, también contra las narraciones „verídicas” de la época: „Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca.” - versa la primera frase del *Lazarillo*, para citar un solo ejemplo, en la cual el autor nombra inequívocamente al protagonista y a sus padres, así como también especifica claramente el espacio. Encontraremos el mismo contraste comparando el *incipit* del *Quijote* aun con sus *Novelas ejemplares*: en *La ilustre fregona*, por ejemplo, Cervantes sí que recuerda los nombres: „En Burgos, ciudad ilustre y famosa, no ha muchos años que en ella vivían dos caballeros principales y ricos: el uno se llamaba don Diego de Carriazo, el otro, don Juan de Avendaño.”; como en *Rinconete y Cortadillo* se acuerda de la ubicación exacta de la venta: „En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcudia, como vamos de Castilla a la Andalucía...”¹⁷

Mas, fuera de estas señales exteriores, encontramos tres instancias que indican lo mismo en el discurso narrativo del *incipit*: La primera: „de cuyo nombre no quiero acordarme” normalmente se explica a nivel sintáctico como una perífrasis verbal con el sentido de „no voy” o „no llego” a recordar,¹⁸ creo que „querer” en este caso no ha de entenderse en su valor auxiliar, sino en pleno sentido que se usa con igual frecuencia en el mismo *Quijote*,¹⁹ y aquí constituye el motivo del olvido, divulgado recurso estilístico. Esta laguna informativa, a la vez, se contrasta con situaciones donde sí que se acuerda el narrador o alguno de sus personajes; por ejemplo, en la primera parte leemos „ahora me acuerdo haber oído decir muchas veces”, „Yo me acuerdo haber leído...”²⁰ y también con otros casos ya más ambiguos: „si mal no me acuerdo”, o „cuyos rostros conozco y veo, aunque de los nombres no me acuerdo”.²¹ Hacer memoria es siempre decisivo para la narrativa: es en realidad uno de los recursos más tradicionales para crearla, y su falta o su estatus ambiguo tiende a afectar profundamente la verosimilitud de la obra. Además, en esta primera intercalación aparentemente inocente, se trata de un nombre, la importancia de lo cual salta a la vista si lo contrastamos con situaciones análogas: en el mismo primer capítulo don Quijote pasa cuatro días imaginando qué nombre darle a su caballo y „después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino

¹⁷ Cf. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1965, 834 y 921.

¹⁸ Ver la nota 3 en pág. 35 del primer volumen de la edición de Francisco Rico (Barcelona, Instituto Cervantes, 1998)

¹⁹ Rico cita el propio desenlace a modo de ejemplo. Ibid.

²⁰ Ver el cap. XXVI, 296 y el cap. XVIII, 192.

²¹ Ver el cap. V, 81 y el cap. VIII, 97.

a llamar 'Rocinante'" un poco más adelante pasa ocho días buscando el nombre más apropiado para él mismo, como luego también le busca nombre a Aldonza Lorenzo, „nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora" y da, como sabemos, con Dulcinea del Toboso. El ejemplo más convincente lo encontramos en el capítulo XLVII donde se conectan los dos elementos, el acordarse y el nombre, de esta manera explícita: „Caballero andante soy, y no de aquellos de cuyos nombres jamás la fama se acordó para eternizarlos en su memoria, sino de aquellos que, a despecho y pesar de la misma envidia, y de cuantos magos crió Persia, bracamanes la India, ginosofistas la Etiopía, ha de poner su nombre en el templo de la inmortalidad...".²²

La segunda instancia repite el mismo procedimiento con una variante: en lugar de no nombrar algo, nos facilita tres posibles nombres del hidalgo. Esta solución crea, a nivel informativo, menos incertidumbre que la anterior, mas se acompaña con un comentario que, al nivel del discurso narrativo, pone en tela de juicio el mismo proceso de la verosimilitud del narrar cuando dice que „aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana". (La frase de „conjeturas verosímiles" y el uso de la forma impersonal del predicado suenan casi borgesianos.) Fenómeno, que se repite enfáticamente en la tercera instancia, en la frase siguiente que es una especie de coda, coda irónica, autorreflexiva, sobre la importancia de los nombres y del narrar verdadero: „Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad."

Éste es, por consiguiente, el punto de partida, caracterizado por un ambiente de incertidumbre y gobernado por un discurso narrativo ambiguo, sobre lo cual se construyen las relaciones causales primarias. El efecto primero de que nos enteramos es la afición del protagonista a la lectura. El camino que recorre don Quijote del ocio a la lectura queda en lo oscuro, por lo tanto se puede justificar de muchas maneras: puede tomarse como una inversión (mundo real estéril vs. mundo novelesco enriquecido), como una búsqueda de ideales (lo material vs. los ensueños²³), como proceso vital (juventud sin lecturas vs. vejez con más lecturas), para nombrar algunas de las posibilidades. Sea como sea, el proceso se describe llamativamente con el verbo 'olvidar', sinónimo de „no acordarse", estableciendo un enlace con la primera oración y situación. Esta incertidumbre de la primera relación causal refuerza funcionalmente la imprecisión del punto de partida, indicándonos que no es ésta la causalidad decisiva. De hecho, es la segunda: el motivo de la lectura, ya como causa, nos conduce a otro efecto, al de la locura, y ésta, a su vez, a la subsiguiente búsqueda de aventuras. La justificación otra vez queda en el aire y se matiza con mucha ironía en más de un nivel: cuando llegamos

²² Cf. pág. 544.

²³ Cf. la argumentación de Unamuno sobre este aspecto, en op.cit., 35-39.

a la frase de „Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio”, el significado de la palabra „razón” ya ha sido totalmente tergiversado;²⁴ la referencia burlona a Aristóteles también recalca el no entender los motivos del fenómeno; la locura, además, como causa puede crear por su misma esencia efectos ilógicos. El efecto de la lectura-locura sin embargo es más que evidente: toda la máquina de las soñadas invenciones le parece verdad a don Quijote quien se hace caballero andante y se va por el mundo.

Esta serie de causas y efectos se matiza con unos hilos secundarios que ahondan y modifican el esquema principal. Si la primera frase coincide - por azar, dice Rico²⁵ - con el verso de un romance, el punto de partida no sólo puede definirse como situación imprecisa sino también literarizada o ficcionalizada, y el camino que recorremos en el *incipit* es intertextual ya que parte de la literatura y a ella misma llega. De hecho, hay otros indicios de este nivel de la literarización del texto: la frase que se cita de Silva, no es literal sino viene retocada, pero la reescritura es tan representativa, según dice Rico, que „coincide incluso con una parodia que se les había dedicado ya en el siglo XVI”,²⁶ o sea, las lecturas que producen la locura de don Quijote quedan doblemente ficcionalizadas. Y también surge el motivo arquetípico de hacer literatura como reacción ante las lecturas: „muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaban”. Las opciones con esto se reduplican: el protagonista de Cervantes puede imitar a los personajes conocidos en sus lecturas y ser personaje „real”, o puede imitar a su creador y ser autor.

El *incipit* del *Quijote* se basa, por consiguiente, en un esquema que contiene cuatro elementos: „incertidumbre-lecturas-locura-aventuras” con una variante de „cita literaria-lecturas-locura-escritura”. Los dos se distinguen principalmente en el grado de la ficcionalización inicial: el primero ha de cubrir más pasos que el segundo para fundir la realidad con la ficción; el segundo, más virtual que real, parte de y llega a un nivel más ficcionalizado que el primero. Los medios que los hacen funcionar, sin embargo, son comunes y forman un mecanismo que produce un movimiento alternante entre recordar y olvidar, leer y actuar, saber e ignorar, original y copia, escritor y personaje.

Con esto ya hemos vuelto a Borges: el autor argentino, como hemos visto, desarrolla numerosas argumentaciones sobre la primera frase cervantina pero no quiere acordarse de que el *incipit* del *Quijote* coincide con el punto de partida de un gran número de sus textos y que los mecanismos de la vacilación constituyen una

²⁴ Ver la "cita" en el párrafo anterior: "La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura."

²⁵ Cf. nota 2 en p. 35 y su comentario en el segundo volumen.

²⁶ Ver nota 21, p. 38.

de las fuerzas motrices más usadas por él.²⁷ Los ejemplos sobran: recordemos brevemente las primeras frases de „Las ruinas circulares” que nos presentan una incertidumbre ejemplar: „Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra.” O pensemos en „El jardín de senderos que se bifurcan” que despunta con esta referencia textual: „En la página 242 de la Historia de la Guerra Europea de Liddell Hart, se lee que una ofensiva...”²⁸ Para el protagonista y el lector de „Tres versiones de Judas” el punto de partida se organiza alrededor de textos filosóficos y teológicos, como en „Los teólogos” donde toda la trama gira alrededor de códigos, palimpsestos, versiones, traducciones, falsificaciones. El avatar más moderno y cotidiano lo tenemos en „Emma Zunz” donde la secuencia narrativa incluye una carta que primero engaña, más tarde inquieta a la protagonista; la lectura de la carta luego produce un estado „de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor.” Después Emma se retira a su cuarto, guarda la carta en el cajón „como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores”. Y la frase más quijotesca: „Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería.”²⁹

Sin seguir citando más ejemplos, afirmemos lo evidente: Borges conoce el nombre de Cervantes si bien no siempre se acuerda de su nombre.

²⁷ Cf. los comentarios sobre el no recordar de Ana María Barrenechea en su *La expresión de la irrealidad de la obra de Jorge Luis Borges*. México, El Colegio de México, 1957, 134-136.

²⁸ Cf. *Obras completas*, I, 451-455, 472-480, 514-517, 550-556, 564-568.

²⁹ *Ibid.*

Prólogos: Cervantes y Macedonio

„Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber que escribiría; y estando suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría...”¹ Con estas frases se describe a sí mismo el narrador en el prólogo a la primera parte de la historia del ingenioso hidalgo don Quijote. Siglos más tarde, a principios del siglo veinte, una figura eminente de la vanguardia argentina, Macedonio Fernández, en su libro *Museo de la Novela de la Eterna*,² escribe cincuenta prólogos, entre ellos uno titulado „El prólogo modelo” que evoca la figura nebulosa del prologuista desesperado. Cervantes escribe un prefacio lleno de excusas para un libro inmortal, Macedonio dedica más de cincuenta prólogos a la eternidad. El presente trabajo intentará destejer esta red de relaciones y encontrar el porqué de la elección macedoniana.

El prólogo es un punto de encuentro del autor y lector, del pasado y futuro, es el lugar de donde se escribe y se lee la obra, donde nace y muere el libro. Es un límite, una cortadura, un hueco que deja asomarnos al espacio de la creación. El prólogo está integrado en la obra completa, sin embargo se ve separado de la novela. No sólo adelanta sino que anticipa el sentido del texto capital. Según Derrida³ (cuyo ensayo, „Fueridad de libro”, fue publicado como prólogo a *La diseminación*) al prefacio le caracteriza „la prisa de significante que mueva el prólogo, lo hace similar a una forma vacía de que carece su contenido.” Es vacío, porque el texto capital lleva el contenido prestado al prólogo que se destruye por la lectura en su punto final, al llegar a la frontera textual. Su sentido queda inadecuado, es una nada, un resto que se conecta con el texto posterior, pero que no queda integrado en él. En la estructura semiótica de la obra el prólogo desempeña el papel del significante que anticipa el significado.

El prólogo a la primera parte del *Quijote* encierra una historia en sí. El narrador nos cuenta cómo lo escribió: „...aunque me costó algún trabajo componerla” (dice sobre la obra) „ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo.” La llegada de un amigo salva el libro que hubiera quedado en manuscrito sin su ayuda. Cervantes tiene varias razones para no dar prólogo al libro: por una parte no quiere „ir con la corriente del uso”, ni decorar la obra con el

¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, Cátedra, Madrid, 1994, 80 p.

² Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Cátedra, Madrid, 1995.

³ Jacques Derrida, *A disszemináció*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998.

ornato del prólogo, sonetos, epigramas y elogios. Y con un aire de orgullo escondido lo explica: „por mi insuficiencia y pocas letras, y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos.” El argumento encierra una intención muy moderna: el narrador no es incapaz de escribir el prólogo, sino que niega que poemas y elogios escritos por personajes prestigiosos autoricen el libro. Busca una solución nueva e insólita. Los consejos del amigo „gracioso y bien entendido”, no son nada especiales, de una manera irónica - que tiene sus tradiciones (Presberg, Weiger) - da una lista de autores, textos, medios y fuentes para adornar el libro. Lo curioso es que mientras el narrador tiene ideas renovadoras, acepta los consejos del amigo sin ninguna crítica („de ellas mismas quise hacer este prólogo...”). Es importante afirmar que a pesar de que el narrador acepte aparentemente los consejos del amigo, al final no se crea el prólogo recomendado sino el diálogo mismo servirá de prefacio. Así termina el texto que parece no decirnos mucho, sin embargo, poniéndolo en una estructura semiótica, cobra función narrativa.

Si consideramos la obra de Cervantes un signo, y aceptamos la idea derridiana, según la cual el prólogo funciona como significante y anticipa el sentido de la obra completa, llegamos a conclusiones muy interesantes. Si el prólogo cervantino habla sobre el cómo escribir un prólogo, su función será de un significante que anticipa el significado (que es la novela misma. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es una novela sobre el cómo escribir una novela, cuyos personajes son autores y lectores. Por otra parte podemos decir que este prefacio es un anti-prólogo (Presberg⁴), que se interpreta como un signo inverso, y pone en duda todas las enunciaciones de la obra. El libro de caballerías será un anti-libro de caballerías y don Quijote es un caballero que no lo es, o es un no-caballero que lo es, prefigurando a un personaje macedoniano, el No-Existente-Caballero, cuya existencia se esfuerza por la negación. De esta manera, el juego de los signos abre la obra hacia el infinito.

Los consejos del amigo representan la expectativa del lector del siglo XVII. El narrador del prólogo disimula no conocerla, sin embargo, Cervantes la domina por completo. La presencia efectiva del lector en el prólogo (se sabe que el amigo ya conoce el libro) intensifica la presencia de una expectativa suscitada por el título, una expectativa que no se cumplirá. „El pro del prólogo hace presente el futuro [...] o representa [...] y adelanta.” (dice Derrida.), „se le representa al lector como su futuro.” El narrador del prefacio invita al lector a participar directamente en la creación artística, le designa un destino lo cual el protagonista de la novela, Alonso Quijano, cumplirá perfectamente. Es un lector que escribe una novela.

⁴ Charles D. Presberg, “<<This Is Not a Prologue>>: Paradoxes of Historical and Poetic Discourse in the Prologur of Don Quijote, Part I” *MLN*, 110 [2] (1995), 215-239.

El prólogo lleva en sí la tentación de expresarse libre de las pautas de la obra, que obliga a su autor a cierta pasividad. Es un espacio en que el autor puede jugar varios papeles: el del autor, lector, crítico e incluso le está permitido simular una objetividad falsa hacia su obra. La libertad del prólogo proviene de su forma y de su lugar textual. Su posterioridad hace posible añadir algo a la totalidad del libro. Es una extensión, no de la obra que consideramos una totalidad semántica legible sin la presencia del prólogo, sino del yo del autor que prologa la obra. Su subjetividad aquí choca con la verdad relativa del texto capital. Incluso esta cercanía del escritor como autoridad mayor hace del prólogo la verdad del discurso que le sigue. La ilusión de que aquí habla el escritor, quien mejor conoce el destino de su obra, influye hasta tal punto en el lector, que se rinde al prólogo. A la intimidad del lector y del escritor, la obra da el marco en que las confesiones son permisibles, incluso necesarias.

La figura del prologuista desesperado es tan intensa y tan viva que fácilmente caemos en la trampa que nos rinde Cervantes, y le identificamos con el escritor. Pero no sólo el hecho de que Cervantes era un hombre lleno de genio e invención, nos convence de la imposibilidad de identificar el narrador con el autor, sino la intención del prólogo también. En el prefacio el prologuista afirma que „aunque parezca padre, soy padrastro de don Quijote”, negando de esta manera la autoridad del libro. La relación padre-autor tiene sus tradiciones desde los principios de la literatura. La escritura es un parricidio, según Derrida, la escritura tiene el derecho de matar a su autor, dice Foucault, por eso el escritor debe disimular que está muerto.

El disimulo de Cervantes es perfecto: se hace el padrastro que „compone” y no escribe la obra. El narrador es un historiador o editor que encuentra la historia de don Quijote en los archivos de la Mancha, la copia, la compone y la pública. (Según algunos estudiosos, la figura de Cid Hamete Benengeli fue introducida más tarde en la obra y no se identifica con el prologuista.) El narrador es una voz extratextual, dice Weiger,⁵ alguien que está fuera del libro, fuera del espacio de la creación. Su fueridad coincide con la fueridad textual del prólogo, pero, como éste prefigura el sentido de la novela, el narrador nos dificulta el aclarar la confusa autoridad de la novela.

Aceptemos el disimulo de Cervantes, diciendo que la historia del *Quijote* es una historia verdadera, cuyo autor es desconocido. Este hecho significaría que los autores de los sonetos antepuestos a la obra son personajes reales de los cuales sabemos que son invenciones del prologuista. El amigo le aconseja falsificar la autoridad de los poemas escritos por el narrador que implica la falsificación de la

⁵ John G. Weiger, *In the Margins of Cervantes*, Hanover, NH: University Press of England, 1988.

autoridad de la novela también. Bajo la máscara del prologuista, del padrastro, se esconde la figura del autor. Pero Cervantes no se nos representa como escritor, sino como lector de su obra. Aparentemente el lector-narrador nos toma a la mano y nos dirige en el laberinto de la obra, en realidad crea desvíos textuales, signos de doble sentido: la autoridad se duplica en lectura y escritura, porque insinúa que es el lector quien autoriza el libro; y el discurso es a la vez poético y real, sobre cuya lucha habla muy detalladamente Charles Presberg. El prólogo a la primera parte del *Quijote* es un signo invertible que (para citar otra vez el ensayo de Derrida) „complica la escena, abre un desvío adicional en el laberinto, un espejo falso que empuja a la infinita en especulaciones fingidas o sea, infinitas.”

Macedonio Fernández, en el Museo de la Novela de la Eterna, explota todas las funciones posibles del prólogo hasta tal extremo que el llamado texto capital se reduce al mínimo, casi se anula por completo. El escritor, a través de los innumerables prólogos, llega a extender el tiempo dudoso del prefacio que es un espacio temporal entre el pasado de la escritura y el futuro de la lectura. Así el contenido de estos textos cobra sentido atemporal, sentido eterno, y su colocación textual nos insinúa que son verdades metafísicas incuestionables. Es el mismo tiempo del museo donde se conservan valores eternos, atemporales, donde se exponen sus ideas acerca del autor, lector y personaje. Las notas de Macedonio nos invitan a sumergir en su mundo artístico y dar una representación detallada de su filosofía, sin embargo, yo me concentraré en las estructuras semióticas y narrativas arriba expuestas para encontrar los puntos de conexión entre el prólogo cervantino y el prólogo macedoniano.

En la nota titulada „El prólogo modelo Macedonio” da la receta irónica de cómo escribir el prólogo perfecto cuyos modelos son Cervantes, Dante y Manzoni. Destaca un elemento del prefacio cervantino, en que el autor alude al espacio de la creación. La obra, según el prologuista cervantino, „engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento...” En cambio el lugar ideal hubiera sido para una obra mejor: „El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos [...] son gran parte para que las musas más estériles se muestren fecundas.” Macedonio argumenta al revés y dice: „Lo que me da pena es ver a Cervantes alegar excusas con la honda socarronería de saber que había hecho una obra inmortal. Por tanto estaba recomendado que si quería hacer una obra perfecta matara o robara para estar en cárcel [...] momentos antes de empezar a escribirla.”

Sin embargo la actitud de Macedonio es muy similar a la de Cervantes. Antes que nada, en el primer párrafo declara que no seguirá el modelo expuesto: „Es el mejor” (dice) „y sólo lo abandono por afán de que a mi originalidad no se le halle parecido.” Cervantes tampoco quiere „ir con la corriente de uso” en su prefacio, sin embargo, escucha al amigo, y nos presenta a través de sus consejos cómo sería el prólogo ideal de la época. Macedonio sigue la misma retórica: no

acepta el prólogo modelo, pero lo describe. De esta manera cumple la promesa del título, porque crea un „prólogo modelo”, siguiendo el argumento del prefacio cervantino: primero declarar la novedad del presente prólogo negando las formas anteriores y luego describir la estructura tradicional del mismo. Así ambos prólogos hablan sobre el cómo escribir un prólogo, y llegan a ser textos paralelos.

El prólogo es un significante que define el sentido de la obra. Cervantes duplica el sentido de los signos autor-lector, novela-antinovela, ficción-realidad, etc., y en su prefacio los dos son válidos, por eso se lo considera un signo invertible que multiplica las interpretaciones de la obra. Macedonio lleva al extremo la inversión de los signos. Los prólogos se multiplican textualmente, hay cincuenta y ocho, y se multiplican también por la separación definitiva del significante y significado. En los prólogos se habla sobre prólogos y sobre una novela que es de prólogos. Sin embargo la novela en su sentido tradicional no existe (es un texto sin argumento con protagonistas simbólicos que hablan sobre la novela), o sea, no existe el significado de los varios significantes, por lo cual no existen los significantes tampoco.

Si insistimos en la estructura semiótica se nos ofrecen dos soluciones: según la primera, la obra literaria como signo se destruye y se produce el „no existir de la literatura”. Según Macedonio, la existencia sólo se percibe en contraste con la „no existencia” que no es idéntica a la muerte, y sólo el arte puede ofrecernos este estado. De esta manera podemos experimentar la pura literatura. Según la segunda solución, no hay significante y significado sino las dos funciones son alterables, lo que significa que novela y prólogo son idénticos y cambiables. Y esta sustitución realmente se lleva a cabo en la obra de Macedonio: la novela se cuenta „a escondidas” en los prólogos de tal modo que la novela misma debería antecederlos. Pero este cambio sólo puede producirse con la eliminación total de la narración. La expectativa del lector nunca se cumple porque a los prólogos los siguen otros y parece jamás llegar el texto capital, la novela anunciada. Cuando el lector agotado llega a la frontera textual, lo que encuentra no es una novela, sino prólogos enmascarados.

Cervantes consigue que la lectura de la historia de don Quijote empiece en un estado de incertidumbre, cuestionando en el prefacio la validez de los elementos literarios tradicionales. El objetivo de Macedonio es „conmover la estabilidad, unidad de alguien, [...] la mismidad del lector” y añade: „La Literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este efecto de desidentificación.” En el museo de Macedonio, el lector, el autor y el personaje se desidentifican, formando un diálogo continuo en que se separan los distintos papeles. Macedonio es un autor que lee su propia obra de la cual es personaje también. En el prefacio cervantino el narrador se nos presenta como lector, y no se identifica con el autor de la historia, lo que le servirá de producir una estructura narrativa genial. La desidentificación se

lleva a cabo en el lugar más apto, en el prólogo, que es un punto de encuentro, una fueridad, una libertad.

Cervantes, en el prefacio a la primera parte del *Quijote* establece un diálogo hermenéutico que continúa en los prólogos de Macedonio Fernández que con la destrucción de la estructura semiótica de la obra elimina la narración. Quien reanudará este diálogo en sus relatos, siguiendo las pautas de los dos maestros, siempre en la máscara del lector, será Jorge Luis Borges.

El subtexto en *La novela de las dos doncellas* de Cervantes y
en el cuento *Thar* de Abelardo Castillo

Los dos textos seleccionados (*La novela de las Dos doncellas* de Cervantes y el relato titulado *Thar* del contemporáneo autor argentino, Abelardo Castillo) me han servido de base para comparar sus mecanismos narratológicos. La novela cervantina narra la historia de dos muchachas (Teodosia y Leocadia) que andan en busca de un único mozo (Marco Antonio) que les había prometido a las dos amor de toda la vida. Las jóvenes se disfrazan de hombre y con la ayuda de Rafael, hermano de Teodosia, encuentran al novio engañoso, antes de que se pueda escapar hacia Italia. En el cuento argentino „Thar” se describe la conversación entre un escritor y un mercero árabe. Allí cuenta una historia de hace siete siglos sobre un joven llamado Umar ibn Yadir, cuya tarea fue vengarse de la muerte de sus antepasados. Al final se revela que Alí y Umar son la misma persona.

He intentado revelar el sistema simbólico de ambas narraciones y compararlas para ver si existe alguna diferencia esencial entre el subtexto de la novela cervantina y el de un cuento moderno. Los conceptos 'sistema simbólico' y 'subtexto' los tomo prestados de la teoría de Michael Riffaterre sobre la verdad ficcional (Riffaterre: *Fictional Truth*, 1990). El tercer capítulo de su libro lo dedica a la explicación del funcionamiento de este sistema simbólico, que no es otra cosa que una red de signos, un comentario metalingüístico que apunta a la verosimilitud del contexto que lo rodea. Distingue dos sistemas que conllevan una verdad cualitativamente diferente que traspasa el contexto, una verdad poética, una posible lectura metalingüística que forma un marco referencial. Uno de los sistemas es el llamado „subtexto” que, según el autor, es característico de la narrativa. Se trata de secuencias prolongadas, generalmente dispersas, sus componentes pueden estar separados por huecos llenados con elementos contextuales. Por ende, la atención del lector se atrae por repeticiones de forma y de contenido. La diferencia entre tema, motivo y subtexto radica en la diferente manera de formarse de cada uno de ellos. El tema y el motivo ya existen antes de la creación del texto y son válidos fuera de él. Mientras que el subtexto se configura de la materia del texto, forma parte orgánica de él, y cobra significado sólo dentro del mismo. Es cada vez más difícil entenderlo sin conocer sus apariciones previas, funciona como una memoria construida dentro del texto artístico.

El subtexto no es equivalente al tema o al motivo, precisamente porque se centra en algún objeto o algún acontecimiento, o carácter menor, insignificante

desde el punto de vista del contenido. Se conecta con la secuencia textual de manera metonímica, metafórica o simbólica. De esta forma, constituye un marco invisible del texto mismo. Siempre aparece con la misma forma, completa o fragmentaria, pero inalterable.

Basándose en esta definición del subtexto de Riffaterre, se pueden descubrir los sistemas integrantes de signos lingüísticos en ambas narraciones. En la novela corta cervantina subyace el subtexto del CAMINO, vinculado estrechamente con las respectivas variantes del animal de carga (cuartago, mula, caballo), que se relacionará con el tema de la búsqueda y se inscribirá en una dimensión trascendental mediante el motivo de la peregrinación.

En la novela ejemplar de Cervantes aparecen los temas recurrentes de la época (honor, disfraz, familia acomodada que concierta el matrimonio, entre otros), pero yo me he propuesto acercarme a las dos obras desde una óptica puramente narratológica. He dicho que la repetición es la característica fundamental del elemento subtextual. Pues, el vocablo 'camino' en Cervantes, o alguno de sus derivados (caminar, caminante, encaminarse) figuran 29 veces en total.

La red subtextual del camino se basa en las distintas connotaciones del vocablo, al igual que en el caso del cuento de Castillo. Al principio, las cinco primeras apariciones implican el sentido concreto de la palabra: viaje que se emprende por alguna estrada. Teodosia tres veces se denomina „caminante”, y dos veces habla de „camino”, como sinónimo de viaje. Esta acepción se reitera dieciséis veces a lo largo del texto en frases como „ponerse en camino” (pág. 205), „un hidalgo que venía de camino” (pág. 211), „caminaron hasta entrar en un bosquecillo” (pág. 212). Obviamente, esta significación se vincula con la acepción de vía, tierra preparada para ir de un sitio a otro, como por ejemplo, „habían sabido en el camino” (pág. 212), „bosquecillo que en el camino estaba” (pág. 212), „en el camino supieron” (pág. 236). En el resto de los puntos de su aparición, la palabra 'camino' se emplea en sentido figurado, aludiendo a algún medio para conseguir algo: „¿Qué camino es el mío...?” (pág. 204), „por ver si descubría algún camino o senda a mi remedio” (pág. 207), „adónde se encaminaban aquellas confusas razones” (pág. 209), „por el camino de la fuerza” (pág. 222), „os ruego primeramente por Dios, a quien mis deseos y intentos van encaminados” (pág. 228). Lo común de los ejemplos citados es el hecho de que impliquen algún fin, algún resultado, algún destino. Este matiz de significación conduce al tema de la búsqueda, la voluntad de encontrar, de conseguir algo. Al fin y al cabo, todos los personajes principales se ponen en camino con el fin de encontrar algo o a alguien. Teodosia y Leocadia buscan a Marco Antonio, Leocadia quiere a la vez vengarse de Teodosia, Rafael primero quiere ayudar a su hermana Teodosia, luego quiere conquistar a Leocadia.

El peregrinaje del final se lleva a cabo andando a pie, instancia sumamente

llamativa por el hecho de que el signo subtextual del principio en este punto llega a convertirse en tropo realizado, pues el significado original de la palabra se objetiva, cobra vigencia material.

Aparte del hecho de que los conceptos camino y peregrinación conllevan acepciones idénticas (ambos significan, pues, un viaje hecho a un lugar determinado), los discursos de Teodosia revelan que en su mente los dos se enlazan estrechamente: „¿Adónde me lleva la fuerza incontrastable de mis hados? ¿Qué camino es el mío o qué salida espero tener del intrincado laberinto donde me hallo?[...] ¿Qué fin ha de tener esta no sabida peregrinación mía?” (pág. 204). Ambos conceptos son sinónimos del viaje, pero peregrinación añade un matiz de religiosidad, con lo cual eleva el texto hasta dimensiones trascendentales. Tanto el contenido (o contexto, usando la terminología de Riffaterre), como la red subtextual, apuntan al tema de la búsqueda. Teodosia, Leocadia y Rafael andan buscando a su pareja. Marco Antonio para agradecer al cielo la suerte de haberse encontrado con su esposa verdadera, y para expiar sus „muchas culpas”, o sea, buscando absolución, „en el lecho hizo voto, si Dios le sanase, de ir en romería, a pie, a Santiago de Galicia” (pág. 233), uno de los lugares de peregrinación más concurridos. Y curiosamente, la palabra camino no se emplea (ni siquiera en el sentido figurado) refiriéndose a Marco Antonio antes de que el mancebo se curara completamente. Este es el momento cuando „se pudo poner en camino” (pág. 233).

Por la acepción demostrada de la palabra CAMINO - que implica el punto final del movimiento -, por su aplicación en sentido figurado como destino o suerte, y por ser el medio necesario para encontrar el objeto de la búsqueda, el subtexto configurado se relaciona simbólicamente con el texto principal, pues, simboliza el trayecto físico y espiritual de los actores, se orienta hacia la solución satisfactoria de la situación, así apunta en la misma dirección que el texto principal, y justifica la verosimilitud del mismo.

La aceleración del ritmo al final de la narración asimismo enfatiza la importancia marcada de los sucesos ocurridos en los tres lugares destacados (el mesón de Castilblanco cerca de Sevilla, Igualada en el camino hacia Barcelona y la misma Barcelona), y refuerza el interés únicamente simbólico del final. La peregrinación, la vuelta a casa, el duelo de los padres, sólo interesan para subrayar la dimensión trascendental de la religiosidad, el cierre estructural del circuito, y la admisión familiar, y por ello, social de los matrimonios contraídos fuera de la manera tradicional.

Otro elemento llamativo, por ser reiterado, es el animal de carga: el cuartago, la mula y el caballo. El único personaje que posee el más noble de los tres es el caballero catalán Cardona, pues su figura se destaca mediante la posesión del caballo. Es el ayudante (con el término de Bal), cuya participación activa es fundamental para el desenlace positivo del suceso. Teodosia viaja con un cuartago

(según la definición de Corominas, se trata de jaca, caballo de poca altura; y el vocablo se alteró en castellano por influjo de cuarto, nombre de una parte del cuerpo del caballo), por lo tanto, no se puede considerar como verdadero caballo, sólo como una variante mediocre. Y encima, a Teodosia le quitan el cuartago (indicio paralelo a la pérdida de su doncellez). Rafael pide a su amigo que lo vuelva a su casa, y los dos hermanos, en cambio, se quedan con la mula del amigo. Rafael y Leocadia caminan con mulas, aunque a Leocadia se la roban los bandidos, hecho que, por analogía con el caso de Teodosia, podemos valorar como indicio de la forma de su carácter contrario al de una doncella verdadera. (Ella también estaba a punto de perder su doncellez). Al final, antes de emprender su romería, despiden incluso a sus dos mulas, y continúan su viaje a pie, o sea, caminan literalmente.

El motivo de la peregrinación mediante su significado espiritual se enlaza profundamente con la penitencia, que en principio cada uno de los peregrinos debe practicar, excepto Rafael que no había cometido ningún pecado. Efectivamente, por semejanza con el catalán Cardona, sólo a él se refiere como „caballero”, y a nadie más, el vocablo cumple una vez más su función de distinguir y enfatizar.

Hacia el final de la novela los protagonistas se despojan de su animal de transporte y literalmente se ponen a andar a pie. El símbolo de caminar (salir de un lugar y llegar a otro particular) se desenvuelve también en el nivel contextual. Subtexto y contexto se relacionan mediante el tropo realizado, el símbolo que se materializa empíricamente.

Un mecanismo similar se cristaliza a lo largo del análisis subtextual del cuento de Castillo, en el que los niveles ficcionales se hacen más complejos respecto del cuento cervantino, mediante el tropo realizado que voy a comentar en adelante.

Abelardo Castillo, en este cuento en particular, reflexiona sobre los temas de los que gusta tratar también en otras obras suyas: escritura, muerte, metaliteratura. El signo que configura el subtexto es la SANGRE, aparecido 11 veces a lo largo del texto, lo que relativamente corresponde a la frecuencia del signo subtextual estudiado en la novela ejemplar de Cervantes.

Su primera aparición es de forma adjetival, o sea, funciona sólo como atributo, no como nombre autónomo. Sin embargo, esta primera vez ya se relaciona indirectamente con el motivo de la venganza indicada en el título, a través de la mención del odio, motivo asimismo básico del relato: „... el Cercano Oriente – sus largos rencores, sus médanos sanguinarios –...” (pág. 67). Las tres siguientes apariciones son citas directas del Corán y de la maldición tribal, móviles de toda la empresa. Evidentemente, en todos los casos se enlazan con el motivo de la venganza: „deudas de sangre”, „el precio de la sangre”, „cuando un varón navegue su espada en la maldita sangre de un bastardo...” (pág. 71). La siguiente vez amplía su connotación con el tema de la muerte, e incluso se ensancha su dimensión, al

aludir a muerte masiva: „el odio desparramó sangre y ceniza árabes por el desierto y el viento.” (pág. 72). El sexto punto de aparición es la frase arbitraria del mercero árabe, en la que altera formas verbales y géneros: „Y Umar cabalgó,..., y llegué a Damman bajo un luna de sangre”. Esta misma frase se repetirá dos páginas más tarde, pues, el narrador vuelve a contar el mismo episodio.

Las tres últimas apariciones figuran en la explicación del anciano ciego en Damman que resulta ser el abuelo materno del protagonista Umar. „Umar es mi sangre, puesto que nació del vientre de mi hija, y yo te impongo el Thar.” (pág. 77). Sangre aquí connota el lazo familiar, el parentesco, que amplía su campo semántico hasta ahora explicado, ya que la presupuesta absolución emocional no se da ni siquiera de parte de un pariente cercano, sino lo que triunfa es el odio, la venganza, el Thar, o sea, la muerte.

En resumidas cuentas, la red subtextual de la sangre, desde su primera aparición va cobrando gradualmente cada vez mayor importancia, mediante nuevas acepciones. La cadena se hila de esta manera: la violencia es consecuencia objetivada del odio, motivo esencial del texto, el cual se fundamenta en las escrituras antiguas islámicas, y se perfila en el primer nivel narrativo, el de la escritura misma, la historia del nacimiento del cuento. El segundo nivel, la conversación entre el turco Alí y el narrador-personaje que es un escritor, en Jeppener, pueblito argentino, se añade con la misma connotación, reafirmando el poder de la venganza, y el odio tribal, puesto que la historia que cuenta Alí se basa en la maldición. En el tercer nivel, el de la historia de Umar narrada por el mercero árabe y apuntada por el narrador-escritor (que por cierto, se llama don Castillo), se le adhiere el campo semántico de la aniquilación masiva, a causa de la maldición profética, el poder lunar, y por fin, el nexo familiar, relación más estrecha, y por lo tanto, causa de la inercia trágica. Frente a su propio abuelo, a su propia sangre, es incapaz de cumplir la profecía abrumadora, y al morir el anciano desaparece el objeto hipotético de su venganza. En realidad, no es nada sorprendente que la búsqueda no haya terminado, ya que el Thar no se ha podido cumplir en este punto. La falta de comprensión de parte de Umar demora el cumplimiento de su destino, pero su predestinación se hace evidente. De esta forma, ya la metáfora de los „médanos sanguinarios” del principio, la plasticidad de la imagen del desierto completada con los eslabones asociativos de la sangre, apunta a la inalterabilidad del destino prescrito. Después de una lucha de siglos Umar se dirige a una hechicera, a un vidente, que invoca la magia para llegar a un desenlace. La invocación de la magia, no obstante, es un callejón sin salida. „No hay final.” (pág. 77/ - anota el narrador-escritor. El tercer nivel ficcional, la historia de Umar, en este punto se relaciona con el primero de la escritura: una voluntad teleológica anticipa el fin, o mejor dicho, la carencia del final del relato, y por ello, de la historia de Umar. Las posibles salidas se empiezan a oscurecer anteriormente ya,

varias señales indican cómo lo borroso va ganando terreno paso a paso. Aproximadamente en la mitad de la obra los deícticos verbales pierden su exactitud, y de manera curiosamente parecida a la novela cervantina, desaparece el sentido concreto del tiempo: „En blandas tardes [...] oí el resto de la historia” (pág. 72/; y no mucho después nos enteramos de que el viejo de ochenta años comenzará a recordar acontecimientos de hace siete siglos. Los planos temporales se mezclan definitivamente, y además, mediante el motivo de la cimitarra, las coordenadas espaciales van a marcar el paso del tiempo, y unir el segundo nivel narrativo con el tercero: „A partir de ese momento la cimitarra empezará a viajar en el tiempo hasta llegar a la pared de la casa de un hombre que, en 1972, será mercero en un oscuro pueblito argentino y estará hablando conmigo, contándome esta historia.” (pág. 78). El proceso del oscurecimiento cobra vigencia hasta sintácticamente. Es suficiente citar como ejemplo la frase repetida del viejo que confunde formas verbales y nominales, cuestionando de esta manera el sentido de la misma: „De donde resulta que la Luna es varón y que un hombre sale al galope y cuando llega es otro.” (pág. 73). A nivel semántico, en la segunda mitad de la obra aparecen con cada vez más frecuencia alusiones a lo tenebroso: penumbra, sueños, sombras, ojos fulminados, fantasmas, misterio, humo, crepúsculo, incluso las noticias de los diarios hablan de „misteriosas circunstancias” (pág. 78). No sólo la historia es la que no tiene final, sino la cabalgata de Umar también da la sensación de infinitud: „hay en la historia una cabalgata nocturna sobre arenales sin término que tienen la forma y el color de los sueños” (pág. 75) - todo esto frente al camino cervantino con destino determinado.

Sangre, violencia, venganza, maldición, infinitud, oscurecimiento, misterio, invalidez temporal, falta de final – en el subtexto dibujado se asocian todas las acepciones de la serie enumerada, que dan como resultado una única salida, a la vez ambigua, la muerte que, en este caso, es un cierre sin esperanza, es la nada. La muerte es un motivo sumamente reiterado del relato, una instancia permanente, casi todos sus sinónimos figuran en el texto, tanto con formas verbales como nominales: aniquilar, descogotar, degollación, desparramar sangre, exterminio, matadero, cadáver, asesinar, homicidio, morder tierra, agonizar, expirar, occiso, etc. La muerte es la instancia representativa del oscurecimiento avanzado hacia el final, donde se entrelazan los tres niveles narrativos. La muerte, el exterminio total, tanto individual como universal, paradójicamente es el final de la búsqueda sin término, es el vacío, la nada, la no-existencia. La aniquilación se asocia con la nada ya en el primer nivel narrativo: „las dos tribus se atropellan a muerte y los caballos que se pechan en la penumbra sienten empavorecidos, el vacío sin peso de la montura degollada” (pág. 74).

Los tres niveles narrativos a veces se mezclan dentro de un párrafo, la historia de Umar se interrumpe constantemente por la conversación (las preguntas

y los comentarios del narrador-escritor), y al escribir el relato el narrador interviene con frecuencia en el avance de los acontecimientos haciendo reflexiones sobre las afirmaciones. Al primer y al segundo niveles narrativos corresponden dos narradores distintos: uno, el mercero Alí que narra la historia de Umar, y el narrador que escribe el cuento. Pero en los tres niveles se cristalizan tres protagonistas: Umar, el viejo Alí y en el primer nivel, la propia escritura, la creación misma. Estos tres 'personajes' (entre comillas) se enlazan mediante la escritura, al fin y al cabo, son el mismo personaje único: „Umar ibn Yadir murió en el año 1340 de la Hégira, ó, para decirlo con exactitud, que conoció la lúcida felicidad de matarse en la noche del 27 de julio de 1972, según nuestro calendario.” (pág. 80). Esta última frase del relato aclara el hecho de que Alí y Umar son la misma persona, y al estar presente en la frase el narrador-personaje (que es narrador, al fin y al cabo) como creador de la obra, el primer nivel narrativo es el que los une. Este primer nivel del comienzo se transforma en el crisol de los tres niveles unidos. Tal fragmentación, las incrustaciones de los diferentes planos ficcionales en la narración, el estatus ficcional de todo el relato se apoya en la validez de las variaciones, al igual que en otros recursos mencionados en la teoría de Riffaterre, que están también presentes en el cuento, por ejemplo, la presencia dominante del narrador-escritor al crear su relato, lo que no es más que una interpretación del discurso de Alí, pero no al pie de la letra, sino filtrada por la mente del escritor. Si cita algo literalmente, tampoco refleja la pronunciación ajena, sino la transcribe en castellano, incluso afirma que „esta versión será mucho más pobre que la del viejo” (pág. 70). O la frase repetida dos veces que cita del relato del mercero refleja la gramática incorrecta que usa: la concordancia equivocada de las personas verbales y del género de los sustantivos. O sea, tampoco es una frase realmente válida en español. Se elimina la verosimilitud de cada elemento.

El supuesto marco, principio y final del cuento, tratan el tema de escribir, el narrador-escritor primero narra la historia de la creación de su obra, comenta los problemas que se le han planteado, y finalmente vuelve al presente de la escritura, dando cuenta del suicidio del mercero. Además, este primer nivel narrativo interrumpe, como hemos visto, constantemente toda la narración. ¿Cuál será su función, pues? De todas formas, la escritura no es solamente tema del primer nivel narrativo. En el segundo, la inspiración para iniciar la conversación con el turco se da al ver la palabra Thar en la „espada sarracena colgando descomunamente de una pared.” (pág. 69). El narrador-escritor reconoce y adivina la palabra a pesar de no leer en árabe. El punto de partida que desencadena el suceso, por lo tanto, es la escritura. Al viejo Alí también le preocupa el problema de escribir: dos veces le pregunta al narrador-escritor si va a escribir su historia. Y no solamente es el punto de partida, sino también el objetivo final. Se presupone un destinatario, un lector implícito, lo que indica la pretensión del narrador-escritor: escribe el relato para

que sea leído. Se hace alusión también a otra escritura, „cierto recuadro policial” acerca de la muerte del mercero. Los diarios dan noticia del „suceso” vinculándolo con cierto „escritor nacional” que fue uno de los últimos que habló con el suicida, y que indudablemente coincide con el narrador-escritor del primer nivel ficcional. Él puntualizará los datos presentados por los periódicos. Los noticiarios ofrecen sólo una versión del caso, mientras que el relato lo repite, pero desde otra perspectiva. (Al igual que la narración del árabe, no coincide con las suposiciones del narrador-escritor acerca de su historia. Todas las conjeturas del narrador resultan ser equivocadas, por ende, pueden concebirse como posibles variantes de la historia. No es menos llamativa la repetición de nombres propios a causa del problema ortográfico planteado por el narrador-escritor, como consecuencia de haberlos traducido de otro idioma, del árabe. Thar, Talión y su versión castellana, venganza; el nombre del profeta Mohamed, Muhammad o Mahoma; el mercero considerado como turco y llamado Ali, mientras que ‘en realidad’ es un árabe erróneamente llamado Omar Jadir, o Umār ibn Yadir, son variantes del mismo sujeto, aunque esta multiplicación de significantes pone en duda la existencia de un sujeto real). Se trata de variaciones del mismo tema: el occiso, o sea, el muerto de los diarios es el suicida del relato, „Omar Jadir („alias el turco Ali”)” que corresponde a Umar ibn Yadir de la raza de Thamud. Ambas escrituras se crean después del discurso del árabe, que al contar los hechos, al recordarlos, comprende la maldición de su tribu y la orden del mar, la interrelación de las dos historias, la de hace setecientos años y la actual. Efectivamente, escribir es RECORDAR. Si volvemos un momento al *incipit*, el primer párrafo ya ofrece una pista: „La literatura, hace unos años, quiso que yo recordara haber leído esa palabra en un libro...” (pág. 67). El hecho de recordar una escritura sirve de punto de partida de la creación. Umar se acuerda de sus antepasados, de la maldición de su tribu, y esta reminiscencia lo conduce a la acción. Ali trae a su memoria la historia de Umar (su propia historia), así reitera los acontecimientos, y a consecuencia, acaba suicidándose. Al escribir el cuento el narrador repetirá la historia, incluyendo las referencias a los artículos de los diarios locales.

Al parecer, toda escritura se crea a partir de recuerdos de sucesos anteriores, produciendo así variantes infinitas de lo mismo. El oficio del escritor es „inventar cuentos (recordarlos, como todos)” (pág. 76), hecho que elimina cualquier originalidad o invención. La ficción, según la definición que se ofrece en el cuento, es „una verdad, entre muchas trampas y mentiras” (pág. 79). Permítaseme volver en este punto a la teoría de Riffaterre sobre la verdad ficcional (Fictional Truth). El carácter ficcional de un relato refuerza a la vez la verosimilitud de la historia, dice Riffaterre. La repetición de un motivo, tema o símbolo (consecuente signo de la ficción) a lo largo de la extensión textual, facilita crear una imagen verosímil de la misma, puesto que sólo el autor puede manejar el

símbolo (el texto es obra de ficción), pero su reiteración apoya la verdad de la historia. La verosimilitud ficcional no oculta, sino que revela la índole ficticia del texto. La repetición es una figura estilística, un marco gramatical de la progresión textual, en otras palabras, es un recurso técnico del texto para progresar, y de la verdad para revelarse. O las repeticiones del subtexto, con las palabras de Castillo, orientarán al lector en este laberinto de „muchas trampas y mentiras”.

En todas las apariciones del signo subtextual (la sangre) el autor aprovecha el cotidiano uso metonímico del vocablo en las expresiones como „deudas de sangre”, „maldita sangre de un bastardo”, o „los de mi sangre”, excepto en dos casos, en los que evidentemente crea una relación metafórica innovadora respecto al uso corriente del mismo („médanos sanguinarios” y „luna de sangre”). No obstante, subtexto, contexto y metatexto se enlazan metafóricamente, puesto que SANGRE, EL VACÍO y ESCRITURA se asocian a lo largo de la evolución del texto: el tropo realizado en este caso, la sangre (mediante su materialización, o sea la venganza, la violencia, y la muerte) y la instancia metatextual, la escritura (a través de recordar y crear) dan el mismo resultado, conducen a la nada, al vacío.

En resumidas cuentas, en el juego de subtexto-contexto entra (en un tercer plano) el metatexto, cuestionando de esta manera la identidad de significado e significante, de historia narrada y re-narrada, y la verosimilitud de la propia historia.

Bibliografía:

- Cervantes, Miguel de *Novelas ejemplares* I-II, Cátedra, Madrid, 1994.
Castillo, Abelardo *Las maquinarias de la noche*, Emecé Ed., Buenos Aires, 1992.
Corominas, Joan *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1994.
Hoppál, Mihály – Jankovics, Marcell – Nagy, András – Szemadám, György *Jelképtár*, Helikon, Budapest, 1996.
Kundera, Milan *A regény művészete*, Európa, Budapest, 2000.
Rey Hazas, Antonio *Novelas ejemplares*, en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1995, págs. 173-209.
Riffaterre, Michael *Fictional Truth*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990.
Riley, E.C. *Teoría de la novela de Cervantes*, trad. Carlos Sahagún, Taurus. Ed., Madrid, 1966.

La influencia de Cervantes en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes

El escritor mexicano, Carlos Fuentes es un gran admirador de Cervantes. Él ha rendido homenaje al arte cervantino de muchas maneras. Entre otras, tiene un volumen titulado *Cervantes o la crítica de la lectura*¹ que parece ser la fuente más auténtica para aproximarse a nuestro tema.

La obra cervantina pone de relieve tres grandes temas erasmistas: la dualidad de la verdad, la ilusión de las apariencias y el elogio de la locura - dice Carlos Fuentes.² La meta de esta ponencia es - a base de estas categorías - examinar cómo dialogan la obra cervantina y la novela *Cambio de piel* del escritor mexicano, publicada en 1967.

La polivalencia de la realidad

El *Quijote* de Cervantes ofrece varias lecturas y de esta manera subraya la pluralidad de la realidad. El escritor crea su figura de tal manera que la somete a multiplicidad de puntos de vista y de lecturas.

La literatura - como dice Fuentes - añade a lo real, deja de ser correspondencia verbal de verdades conmovibles.³ Escribir significa luchar con la realidad para deformarla, reformarla, afirmarla - considera el Narrador de *Cambio de piel*.⁴ En la caracterización de la figura de Hernán Cortés se observa el método de la focalización múltiple: el conquistador de México se identifica como Teúl por parte de los caciques de Cholula, los aztecas le ponen el apodo Señor Malinche, el narrador exterior, omnisciente, le nombra extremeño, extremeño de quijadas duras o usa su nombre propio.

La novela de Fuentes es una obra abierta: tiene varios fines posibles y de esta manera ofrece la posibilidad de varias lecturas. El lector puede y tiene que elegir quiénes de los personajes mueran y cómo, o sea, participar activamente en la creación. Lo único común de estos fines diferentes es que Franz, el ex-nazi, muere en todos. Para él no existe ninguna salvación, tiene que ser sacrificado en nombre de la renovación, del nuevo orden representado por los monjes.

¹ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

² *Cervantes...* p. 68.

³ *Cervantes...* p. 95.

⁴ Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 79.

Don Quijote, cuando parece mirar algo, realmente no mira sino lee y su lectura dice qué es lo que ve: en vez de molinos de viento a gigantes, en vez de la posada un castillo, etc. Su imaginación es idéntica a sus deseos.

En *Cambio de piel* el escritor, Javier, al confesar sus dudas acerca de la autenticidad de su oficio, menciona el ejemplo de la grandeza de la figura del *Quijote*: „Adentro de mí los gigantes disfrazados de molinos de viento: nadie, nunca creerá que sí son gigantes, que el loco era el cuerdo, el único que veía todo lo que los razonables necios eran incapaces de ver.”⁵ Para él ser escritor equivale a las ilusiones perdidas, a una vana persecución del ideal.

En ambas novelas la realidad y la imaginación se yuxtaponen. En el *Quijote* varias aventuras están consideradas ficciones por parte del autor o del traductor. El mismo don Quijote considera mentiras, puras invenciones algunas historias atribuidas a él.

En *Cambio de piel* la realidad parece ser la invención del narrador. Los personajes pueden ser tanto reales como puras creaciones de su imaginación. El título original de la novela - *El sueño* - una vez más indica el carácter ilusórico de la realidad.

Elizabeth, la esposa de Javier también inventa su mundo propio que parece ser cierta versión moderna del *Quijote*. Su vida consta de escenas sacadas de las películas de los años treinta-cincuenta. El mundo para ella se llama Paramount Pictures Presents. También el origen de la mujer es bastante dudoso: puede ser tanto mexicana como norteamericana. Ella inventa todo su pasado para despertar la imaginación de Javier.⁶ El viaje del matrimonio a la isla de Rodas - tantas veces mencionado con diferentes versiones - igualmente parece ser una realidad imaginada de la mente de la mujer.

El amor como valor eterno

El amor de don Quijote hacia Dulcinea del Toboso es platónico. Ella representa a la señora de todo el universo: „Piensas tú - dice él a Sancho - que la Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan enamorados y por hombres que tienen valor para serlo.”⁷

⁵ *Cambio...* p. 196.

⁶ Sobre el papel de Elizabeth véase: Gloria Durán, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, México, UNAM, 1976, p. 125-128.

⁷ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Andrés

Javier también persigue a la Mujer como una representación, „lejana y convocable a toda hora [...] circumspecta y total”.⁸ Elizabeth, su esposa, trata de corresponder a este fantasma y se comporta como si no fuera un ser de carne y hueso, sino un ideal, una categoría abstracta y eterna como un fantasma de la imaginación de Javier. „Tienes razón: sólo te tengo a ti. No tengo hogar. No tengo tierra. No tengo padres ni hermanos...” - son sus palabras.⁹

Toda la relación de la pareja parece a una Caja de Pandora que es, al mismo tiempo, el título de la novela de Javier la que intenta escribir. Si alguien abre la caja y revela su contenido, sus tesoros se convierten en cenizas. Lo mismo sucede con el secreto amoroso. El amor que puede ser conocido desde fuera ya no lo es. La relación se rompe cuando Elizabeth se comporta como una figura real: al no poder vencer su curiosidad abre una carta de Javier. Comete el mismo „pecado” que Ofelia, la madre del hombre.

El disfraz

Para burlarse de don Quijote, el mundo se disfraza de las obsesiones quijotescas - dice Fuentes.¹⁰ El resultado es la revelación de la realidad sin disfraces del mundo: su crueldad, su ignorancia, su injusticia, su estupidez. La imaginación se convierte en la crítica de la sociedad: el empeño, la fe, las virtudes encarnadas por don Quijote se desvanecen, se pierden y en la novela de Fuentes llegan a ser sustituidas por la violencia universal.

No es fácil encontrar en la modernidad figuras literarias que defiendan los valores antiguos encarnados por el caballero de Cervantes. En *Cambio de piel* sería el antiguo profesor de música, Maher, quien salva la vida de muchos judíos a lo largo de la guerra. Él piensa en términos del prestigio pasado y cree en la fuerza del amor que será capaz de vencer las crueldades de la guerra y sobrevivir.

El disfraz es una de las palabras claves de la narrativa de Carlos Fuentes ya que aclara el problema de la identidad tanto a nivel individual como nacional. En nuestro caso el título de la novela - *Cambio de piel* - ya en sí alude a lo oculto y lo aparente. „México es una máscara. No tiene otro sentido este país. Sirve para ocultarnos del mundo de lo que dejamos atrás” - dice el narrador.¹¹

Javier teme que Elizabeth le ama solamente su máscara y no su ser verdadero.¹² La preocupación obsesiva por la indumentaria de los personajes

Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, quinta edición, 1978, tomo I. p. 313-314.

⁸ *Cambio...* p. 254.

⁹ *Cambio...* p. 242.

¹⁰ *Cervantes...* p. 80.

¹¹ *Cambio...* p. 324.

¹² *Cambio...* p. 173.

también sugiere la idea de disfrazarse. „El pelo teñido de color ceniza, con atomizador: podía lavarse todas las noches y pintarse distinto cada mañana: era sólo una laca, no pintura verdadera”¹³ - dice el narrador sobre el peinado de Elizabeth pero el simbolismo de esta caracterización queda bien claro.

En el *happening* los monjes son elementos de una parodia trágica. Seis de ellos tiene sobrenombre: El Negro, La Negra, El Barbudo, El Rosa la Correosa, El Güero, La Pálida. Cuando van a la casa del narrador para empezar el *happening*, advierten que no le dan al narrador sus nombres, son identificables solamente por sus características externas y por los papeles que van a desempeñar. El sexto se identifica como Jakob Werner, el hijo ilegítimo de Hanna, la antigua amante de Franz, quien nace en el campo de concentración.

Alonso Quijano en la obra de Cervantes pone una sola máscara: la del caballero andante. Tiene una identidad fija.

El narrador de *Cambio de piel* pone varios disfraces: una vez aparece como taxista, en otras ocasiones se identifica con Xipe Tótec, el dios azteca de la renovación o con Lázaro la figura bíblica de resurrección. Su identidad ambivalente y confusa, los constantes cambios indican más bien la falta de identidad y mediante su figura contradictoria se expresa la inseguridad, la ambigüedad de la época moderna.

El encuentro

El *Quijote* de Cervantes refleja el encuentro de la Edad Media y la Modernidad. El caballero andante vive en el pasado, defiende los valores antiguos, mientras su escudero, Sancho, vive en el presente inmediato y representa la preocupación del sobrevivir cotidiano.

En *Cambio de piel* el motivo del encuentro está presente en los tres planos narrativos. En el plano histórico - el pasado - la llegada de las tropas de Hernán Cortés significa el encuentro de dos mundos. En el plano del presente - el 11 de abril de 1965 - la llegada de los personajes a Cholula indica el encuentro con sus pasados, la evocación.

Isabel, la más joven, parece ser una excepción: no tiene pasado, nace ya psicoanalizada. Ella es el punto de contacto con el plano irreal de la obra que corresponde al *happening* presentado por los monjes. El encuentro implica el futuro: ellos actúan en nombre de las generaciones posteriores, en nombre de la renovación. El encuentro en el presente significa la dualidad de la muerte - pasado - y del nacimiento - futuro -.

Las preocupaciones de Sancho en cuanto a la realidad cotidiana en la novela de Fuentes toman cuerpo en el mito moderno de Pepsicoatl, símbolo de la

¹³ *Cambio...* p. 209.

sociedad de consumo „... donde las familias... se pasean con carritos de aluminio... los niños están ahogados entre los frascos de Ketchup, las lechugas y los detergentes y chillan.¹⁴

El elogio de la locura

La locura de don Quijote en Cervantes procede del *Elogio de la locura* de Erasmo que „...es una puesta en duda del hombre por el hombre y de la razón por la razón”.¹⁵ La locura es una forma de expresarse auténticamente y crear un mundo posible mediante la imaginación.

La locura en *Cambio de piel* se pone de relieve a través de la figura del narrador ambivalente y confuso. Su identificación se lleva a cabo solamente al final de la novela - lo mismo sucede en la obra cervantina - cuando revela su nombre propio, Freddy Lambert. Freddy es una alusión a Friedrich Nietzsche, Lambert es el apellido del protagonista de la novela de Balzac, Louis Lambert. Los tres terminan en el manicomio.

Los personajes de la novela se acercan al problema de la locura desde diferentes posturas. Javier la conecta con la razón. Según él, la locura y el conocimiento son dobles: la locura puede ser la máscara del conocimiento excesivo.¹⁶ Franz menciona que los antiguos padres germanos tenían el derecho de matar a sus hijos si estaban locos o deformados.¹⁷ Elizabeth conoce la locura en su realidad más dura: su madre se enloquece después de la matanza de su hijo y termina en un asilo. Ni siquiera reconoce a su familia.

Los discursos del narrador que se refieren a la locura relacionan este problema con el de disfraz y con el de la creación. Los artífices - dice el narrador - no saben que la razón se ha vuelto loca y la disfrazan de erotismo, de gloria militar, de necesidad de Estado, de salvación eterna. Todo es el problema de mantener la ilusión racional para mantener la ilusión de la vida.¹⁸

La locura de don Quijote, según Fuentes, es una negación del tiempo lineal del progreso.¹⁹ *Cambio de piel* también se basa en la simultaneidad de los tiempos: la interpretación de la historia no es otra cosa que la repetición de varios actos violentos, crímenes y matanzas. Dentro de un día concreto se nos revelan el pasado, presente y futuro juntos.

¹⁴ *Cambio...* p. 407.

¹⁵ *Cervantes...* p. 70.

¹⁶ *Cambio...* p. 332.

¹⁷ *Cambio...* p. 305.

¹⁸ *Cambio...* p. 306.

¹⁹ Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1971. p. 49.

La obra y su autorreflexión

El narrador de la obra cervantina alude constantemente a varias historias sobre el caballero andante. Él sigue la versión del escritor árabe, Cide Hamete Benengeli y cuenta lo que se lee en su libro. Al mismo tiempo, tiene su propia voz: hace pequeñas observaciones a propósito de las otras historias donquijotesas, principalmente sobre la versión apócrifa de Avellaneda de Tordesillas. Las fuentes de información son los libros que nos lleva, al fin y al cabo, al problema de la intertextualidad. Dentro de la obra se encuentran no sólo varios autores, sino varias narraciones que son ejemplos de diferentes géneros de aquel entonces. El crítico Luis Andrés Murillo llama la atención sobre la estructuración de las narraciones que siguen el modelo de enlazamiento: los episodios y cuentos están enlazados de diversas y desusadas maneras.²⁰

En *Cambio de piel* también tenemos una narración de segunda mano. El narrador, en la mayor parte de la obra, relata las memorias apócrifas de Elizabeth, que no son más que episodios de películas que ella ha visto. „... Carlos Fuentes escribe *Cambio de piel* a través de un Narrador que a través de Javier escribe *La caja de Pandora* para escribir *Cambio de piel*. Hay tres narradores y los tres narran a partir de Elizabeth” - resume la relación complicada de los planos narrativos el crítico Julio Ortega.²¹

En la novela de Carlos Fuentes están presentes no solamente los diferentes géneros literarios sino los demás artes: la música, el cine, la arquitectura, entre otros. La selección y la estructuración de esta materia se parece al enlazamiento de la obra cervantina: diversa y desusada. El autor ofrece citas de los manuales de arquitectura, relata artículos de diferentes periódicos. El hilo musical en el que alternan los dos réquiems - el de Brahms y el de Verdi - acompaña la historia del amor trágico de Hanna y Franz y el destino de los judíos en los campos de concentración. Varias veces se dan las letras de diferentes canciones de Beatles cuando están actuando los Monjes.

Es conocida la influencia del expresionismo alemán de los años veinte en la obra: Fuentes toma imágenes y escenas de estas películas - especialmente de *El gabinete del doctor Caligari* - y las traspone narrativamente a su novela.²²

Don Quijote sale de la lectura y vuelve allá: él es lector y actor al mismo tiempo. La novela de Carlos Fuentes empieza con la palabra del narrador y la última es su identificación como Freddy Lambert. Cuando él termina de narrar, el libro empieza - podemos leer en la primera parte introductoria.²³ Ambas novelas ofrecen la reiniciación de las lecturas.

En la segunda parte de la obra de Cervantes, don Quijote, con su actuación crítica la versión apócrifa escrita por Avellaneda. La existencia de otro libro sobre él

²⁰ *El ingenioso...* Introducción, p. 28.

²¹ Julio Ortega, *La contemplación y la fiesta*, Caracas, Monte Avila, 1969, p. 156.

²² Sobre el tema véase: Fernando Salcedo, „Técnicas derivadas del cine en la obra de Carlos Fuentes” in *Cuadernos Americanos*, 1975/3, pp. 175-196.

²³ *Cambio...* p. 9.

mismo le hace cambiar de ruta y en vez de ir a Zaragoza decide ir a Barcelona. Don Quijote termina actuando su propio texto, sin embargo, él no se somete totalmente a la voluntad del autor sino se independiza de cierta manera. Este encuentro pone en contacto al lector con la naturaleza misma de la novela. Del lector de los libros don Quijote llega a ser el actor de las aventuras.

La metamorfosis del narrador de *Cambio de piel* es múltiple. Él empieza a relatar como un narrador omnisciente quien después desciende al nivel de sus personajes: llega a ser el actor de su propia narración, y, al mismo tiempo, el narratario de las historias contadas por Elizabeth.

En la tercera parte de la obra, que es un *happening*, o, como define el narrador de la obra, „... una novela de consumo inmediato: recreación”²⁴ - los seis monjes, figuras creadas por el Narrador, dejan de obedecer a su creador. El narrador pierde su poder sobre ellos y no es capaz de impedir la ejecución del antiguo colaborador nazi, Franz.

En busca de hallar noticia sobre la tercera salida de don Quijote, en el capítulo 52, el autor encuentra una caja de plomo cuyo contenido son unos pergaminos sobre las hazañas posteriores del caballero, sobre la hermosura de Dulcinea, sobre la fidelidad de Sancho y sobre la muerte de don Quijote.

En la casa del narrador de *Cambio de piel* se encuentra un baúl lleno de varios papeles que son los recuerdos de los pasados de los personajes, fragmentos de sus vidas. „Todo está escrito. No hay nada que no haya sido escrito, legado, memorizado en un pedazo de papel.”²⁵ - piensa Jakob cuando encuentra entre ellos la carta del profesor Maher quien le cuenta la historia de su madre, Hanna y Franz. El pasado no puede desaparecer sin huellas. La escritura aparece como fuente de conocimiento y de información.

En su libro *Valiente mundo...* Carlos Fuentes tiene un artículo sobre la teoría bajtiana de la novela. La teoría de la novela dialogada resume muy claramente el carácter común de la obra cervantina y la del escritor mexicano. „La novela es un instrumento del diálogo en el sentido más amplio: no sólo dialoga entre personajes, sino entre lenguajes, géneros, fuerzas sociales, períodos históricos distantes y contiguos.”²⁶

²⁴ *Cambio...* p. 23.

²⁵ *Cambio...* p. 428.

²⁶ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid, Mondadori, 1990, p. 37.

Influencia de Cervantes en la novela *Aura* de Carlos Fuentes

Buscar las influencias de Cervantes y del *Quijote* en una novela moderna parece carecer de sentido tomando en cuenta las afirmaciones como la de Ortega y Gasset: „Toda novela lleva dentro, como una íntima filigrana el *Quijote*, de la misma manera que todo poema épico lleva, como el fruto el hueso, la *Ilíada*.”¹ O la de Lionel Trilling:² „Toda la ficción en prosa es una variación sobre el tema de Don Quijote.” No obstante, en este caso, siento que la comparación de las dos novelas es especialmente válida, porque el análisis de los rasgos quijotescos enriquece las posibilidades de interpretación de la novela del autor mexicano.³ Y para no incurrir en el error de la repetición de ideas generales, así como para demostrar que no se trata de coincidencias fortuitas, sino de un efecto de intertextualidad consciente, la base de la comparación de las dos obras serán las observaciones que hace Carlos Fuentes sobre Cervantes en sus escritos teóricos, tomando en cuenta el análisis de este aspecto de los ensayos de Fuentes en el artículo „Carlos Fuentes o la lectura especular de Cervantes” escrito por Jacques Joset⁴ y el de „Carlos Fuentes y su concepto de la novela” por Luis Dávila.⁵

Las reflexiones de Fuentes sobre *el Quijote* son especulares, se refieren a sus propias obras de ficción, según lo propone Jacques Joset en este artículo y según lo aclara el mismo Fuentes, cuando declara en una entrevista que su ensayo „Cervantes o la crítica de la lectura” es una guía para su *Terra Nostra*. Joset divide en tres etapas la evolución de la lectura interpretativa (autorreflexiva) que hace Carlos Fuentes del *Quijote* en sus diferentes ensayos.

La primera etapa sería la de la aparición de *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y de *Casa con dos puertas* (1970). En su ensayo *García Márquez: la segunda lectura*,⁶ Cervantes le sirve a Carlos Fuentes para realzar la

¹ *Meditaciones del Quijote*, citado por Vicente Gaos, edición crítica y comentario del *Quijote*, capítulo „Teoría de la novela”, p. 113.

² Lionel Trilling, *Manners, Morals and the Novel, The liberal* en Cátedra, 1994.

³ A lo largo de este artículo, me referiré a las siguientes ediciones: Miguel *Imagination*, NY, Viking Press, 1950, p. 203, citado por John Jay Allen en la Introducción a la Edición del *Quijote* de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 1994; Carlos Fuentes, *Aura*, México DF, Alacena, 1970.

⁴ Jacques Joset, „Carlos Fuentes o la lectura especular de Cervantes”, in *Actas del II. Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 1995, pp. 889-898.

⁵ *Revista Iberoamericana*, XLVII.núms. 116-117, julio-dic. 1981, pp. 73-81.

⁶ In Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México D.F., Joaquín Mortiz, 1969.



modernidad literaria de García Márquez que es, se sobreentiende, la misma suya. La segunda época es la de la publicación de *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), donde Fuentes „proyecta su situación de novelista hispanoamericano de hoy a la sociedad española de la contrarreforma.” Según Joset, en aquel entonces la „dimensión cómica de la obra se le había poco menos que escapado”. En la tercera época, la de *Valiente Mundo Nuevo*, nota la influencia de Bajtín, y bautiza a los narradores hispanoamericanos contemporáneos „hijos de la Mancha.”

En *Aura*, temprana novela breve de Fuentes, se suman algunas reflexiones formuladas por el autor posteriormente a la aparición de la novela (1962). En el presente trabajo me referiré primero a una frase de Fuentes de una entrevista de 1966, y luego a la síntesis por Jacques Joset de las observaciones de Fuentes acerca de la lectura en varios de sus escritos teóricos de su primera y segunda época de lectura del *Quijote*, según la división anterior.

Resumiré, antes de proseguir adelante, la fábula de *Aura*, con las palabras de Joseph Sommers: „la *novella*, apenas más larga que un cuento, trata de un joven historiador (Felipe Montero) que se emplea con una mujer increíblemente anciana (Consuelo) para editar los papeles de su marido (el general Llorente) hace tiempo fallecido. Felipe se compromete cada vez más con la sobrina *Aura*, quién, como se hace evidente, es una proyección de la vieja misma.”⁷

Jacques Joset cita la frase de Fuentes (de una entrevista con Emir Rodríguez Monegal): „Igual que siempre, Don Quijote no es cierto, es sólo un deseo: el de Cervantes, y el de Alonso Quijano”.⁸

El *deseo*, palabra clave de la novela *Aura*, ya aparece en el epígrafe de la obra: „*El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres, nacen y mueren sobre el pecho de una mujer...*”

¿Cuál es la función del deseo en el sistema de los personajes de la novela?

En la novela, *Aura* es el objeto del deseo, es la incarnación del deseo. Deseo de Consuelo, que en ella recrea su propia juventud, su consuelo, y deseo de Felipe Montero, deseo amoroso que cambia su visión del mundo y le hace aceptar la irracionalidad de la casa de Consuelo. La ambigüedad de este deseo está resumida en los diferentes significados del nombre *Aura*. El primer sentido de *aura* es *viento suave y apacible*, la misma palabra tiene un significado de *cuerpo de luz, cuyos límites no coinciden con el del cuerpo*. Ambos significados se relacionan con

⁷ Joseph Sommers, *Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna*, Caracas, Monte Ávila Ed., 1970.

⁸ Emir Rodríguez Monegal, “Entrevista a Carlos Fuentes”, in *Homenaje a Carlos Fuentes*, NY, Las Américas, 1971, pp 23-65, reproducida en *Mundo Nuevo*, n.1, junio 1966, p. 5-21.

su „belleza inasible”, su atracción irresistible. Junto a su belleza, la figura de *Aura* tiene rasgos inquietantes en relación con el otro sentido de la palabra de connotaciones opuestas: aura es un ave rapaz, una especie de buitre y es del mismo campo semántico que el nombre de Felipe Montero (montero es la persona que busca, persigue y ojea la caza).

De todo ello, podemos concluir que *Aura*, así como don Quijote en la observación citada de Fuentes, tampoco es cierta, ella es un deseo, el de Consuelo, y el de Felipe Montero.

Deteniéndonos en el epígrafe, junto al *deseo*, también está la palabra *imaginación*. Es una palabra clave en *Aura* y lo sabemos de sobra, también lo es en el *Quijote*. Avallé-Arce y Riley analizan el desarrollo de la percepción de don Quijote, o sea, la relación de la percepción del narrador con la imaginación de don Quijote, mediante el análisis - como ellos lo definen - de „la técnica de presentar los momentos iniciales de las principales aventuras „caballerescas” de don Quijote”:

En la primera de las tres fases discernibles [de la novela] se nombra el fenómeno desde el principio, poco antes o casi en el mismo tiempo que leemos cómo lo interpreta don Quijote. Así se pone de relieve su locura delimitando claramente la interpretación fantástica de una percepción normal del mismo fenómeno. En la segunda fase, las primeras señas del fenómeno son tales, como para dejar en duda su naturaleza u origen verdadero. [...] En la tercera fase, [...] el narrador se enreda aún más íntimamente en la experiencia de don Quijote...⁹

En *Aura*, la primera ocurrencia de la palabra imaginación („la imaginación enfermiza de Consuelo”) es la explicación racional de la creación de *Aura*, consuelo irracional de la mujer estéril. Ese momento es el inicio de la locura de Consuelo, que según la diagnosis del médico, siempre en el marco de la explicación racional, se debe al „efecto de narcóticos”. Tanto Consuelo, como el ingenioso hidalgo tienen un mundo interno, con lógicas propias. En *Aura*, la oposición entre mundo interno y externo se explicita aún más mediante el cronótopo de la casa de Consuelo: microcosmos con leyes propias fuera del tiempo.

El funcionamiento de la imaginación de Felipe recuerda igualmente el de don Quijote, hasta evoca el modo de expresarlo:

Y no pasas por alto el camino que se abre a tu imaginación: quizás *Aura* espera que tú la salves de las cadenas que, por alguna razón oculta le ha impuesto esta vieja

⁹ *Suma cervantina*, pp. 65 y 70, citado en la Introducción de Cervantes, *Don Quijote*, edición crítica y comentario de Vicente Gaos, „Estructura del Quijote”, pp. 65-65.

caprichosa y desequilibrada.

La metáfora del camino (que se abre a la imaginación) refleja la posibilidad de elección del personaje, y el carácter consciente. Esta frase evoca indudablemente en el lector la expresión „amparo de las doncellas”, pero toda la diferencia entre las dos actitudes se resume en el „quizás”. Como se hace evidente en la interpretación anterior, citada de la *Suma cervantina*, en el *Quijote*, la expresión de la certeza de don Quijote (por ejemplo „ésta, sin duda, debe ser grandísima y peligrosísima aventura donde será necesario que yo muestre todo mi valor y esfuerzo”¹⁰) está seguido del distanciamiento del narrador („se le representó en la imaginación al vivo que aquello era una aventura de sus libros”¹¹).

La palabra *imaginación* aparece también en el momento cumbre de la novela *Aura*: después de descubrir la identidad de *Aura* con Consuelo, el narrador se descubre a sí mismo en la fotografía que representa el general Llorente.

Verás en la tercera foto *Aura* en la compañía del viejo [...] La foto se ha borrado un poco, [...] pero es ella, es él, ... eres tú. Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú. (p. 56.)

Felipe se reconoce en la figura del general Llorente mediante su imaginación, y mediante su imaginación Consuelo crea a *Aura*. Es un acto consciente, una transformación deliberada.

Imaginación, desdoblamiento del personaje y locura están relacionados de modo muy parecido en la novela de Cervantes, tal como, en cuanto a ésta, lo explica Vicente Gaos: „Don Quijote sigue hablando en alas de su imaginación.”¹² „...no son los sentidos que le fallan, todo es producto de su imaginación.”¹³ „Alonso Quijano está cuerdo, pero decide volverse loco, esto es, hacerse don Quijote. Es un acto voluntario y lo demuestra el que en ningún momento es inconsciente de su deliberada transformación.”¹⁴

Es interesante también aplicar la siguiente observación de Gaos a la novela de Fuentes:

„El estrato más profundo de los 'trabajos' de don Quijote, su radical heroísmo no consiste en combatir gigantes (para él lo son) sino en crearlos, en transformar la realidad

¹⁰ p. 238.

¹¹ p. 239.

¹² Cervantes, *Don Quijote*, edición crítica y comentario de Vicente Gaos, „La locura de don Quijote”, p. 172.

¹³ Ibid., p. 169.

¹⁴ Ibid., p. 165.

mediante un constante esfuerzo agotador.”¹⁵

El mismo „esfuerzo agotador” se explicita en la escena final, en las palabras de Consuelo, hablando de *Aura*: „Estoy agotada. Ella ya se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días.”

Con estas consideraciones empieza a vislumbrarse una lectura interpretativa del *Quijote* en el fondo de la novela *Aura*.

En su referido artículo Jacques Joset observa otro tema recurrente en los escritos teóricos de Fuentes sobre el *Quijote*: el de la lectura. „El núcleo de sus análisis cervantinos es el descubrimiento de sí mismo que hace un personaje de ficción viéndose escrito. Esta lectura proyectiva retrospectiva, que seguirá siendo la clave cognoscitiva de todas las lecturas cervantinas de Carlos Fuentes, pone el dedo sobre el gran acierto del *Quijote*, ya puesto de manifiesto por la crítica, por lo menos desde Américo Castro, no citado ni en *La nueva novela hispanoamericana* ni en *Casa con dos puertas*.”

Sin querer comentar la originalidad de Carlos Fuentes, quisiera aplicar estas observaciones a *Aura*. En el primer párrafo de la novela, el verbo *leer* se repite cinco veces en segunda persona, involucrando al lector, y delimitando el papel del protagonista. („*Lees*”, „*lees y relees*”, „*releerás*”, „*si leyeras*”) Felipe es lector y escritor; es un historiador, cuya meta es realizar su propia obra: „Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas de América. Una obra que resuma todas las crónicas dispersas, las haga inteligibles, encuentra las correspondencias [...]” p. 31. Esta obra por realizar se parece en su esencia a su trabajo con los papeles del general Llorente: tiene que revisarlas, estudiarlas, hacerlas inteligibles y legibles, y lo que logra es justamente encontrar las correspondencias. Mediante el uso de la segunda persona, el autor crea en la novela un juego singular: la totalidad del texto puede considerarse el diario de Felipe (dirigiéndose a sí mismo). Las Memorias del general Llorente, que es un *ante-texto* para la novela, adquiere una importancia máxima con la identificación del personaje-narrador con el general. Como en la observación de Fuentes sobre el *Quijote*, el protagonista (personaje de ficción) se descubre a sí mismo viéndose escrito.

El papel de la lectura determina la situación del narrador, que coincide con el narratario en nuestro caso. Sería válida en la novela *Aura* también la conclusión de Luis Dávila, que consiste en aplicar a Fuentes lo que éste escribe de García Márquez en *Casa con dos puertas*: „Como el Melquíades de García Márquez, o como el Cide Hamete Benengeli, el narrador típico de Fuentes nos niega las comodidades de pensar que la narración es un ente autónomo o que la ficción

¹⁵ Ibid., p. 169.

refleja la realidad inmediata.” [...] „Tanto Cervantes, como García Márquez [y como Fuentes] proponen otro problema: sus libros no han de ser creídos, sino leídos, su realidad es la lectura: pero sólo gracias a la lectura el saber conoce, pone en duda, y traspasa las fronteras de lo que pasa por la 'realidad' a fin de ingresar al infinito de lo real.”¹⁶

Para terminar, podemos observar que mientras en sus escritos teóricos en las comparaciones de sus contemporáneos con Cervantes, Fuentes no quiere demostrar ninguna influencia, en cambio, en su caso, y concretamente en esta novela, no se trata solamente de similitudes, sino de la aplicación de su lectura (interpretativa) del *Quijote*.

¹⁶ Carlos Fuentes, “Muerte y resurrección en la novela”, en *Casa con dos puertas*, México, Joaquín Mortíz, 1970, p.79 citado por Luis Dávila en “Carlos Fuentes y su concepto de la novela”, *Revista Iberoamericana*, p. 73-81 Esta observación coincide con otra que figura en *Cervantes o la crítica de la lectura*: „Grâce à la critique de la lecture inventée par Cervantes, Don Quichotte vivra une autre vie: celle qui lui est donnée, à tout jamais, dans le livre et dans le livre seulement.”

Hildegard Marth

Cervantes y Augusto Roa Bastos

En 1989, cuando en Paraguay llegaron a su fin los treinta años de la dictadura de Stroessner, en Alcalá de Henares el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos tenía el honor de recibir el Premio Cervantes y, al mismo tiempo, en Toulouse la universidad le investía con el rango de Doctor Honoris Causa.

En sus palabras pronunciadas tras la entrega del premio, el escritor expresaría su admiración por Cervantes y llegará a decir que es él de quien aprendió que la literatura sería capaz de ganar batallas sin necesidad de las armas si consigue transformar la realidad en cuentos nacidos de la imaginación y junto con ello repercutir con fuerza elemental en la verdad de todos los días.¹ En esa misma ceremonia recuerda también que gracias a él hizo suyo ese modo de ver que orienta del presente al pasado y del futuro al presente. Esta última reflexión coincide con la sabiduría de Gracián cuando éste creyó constatar: „Sólo mirándolas del revés se ven bien las cosas de este mundo”.

Lo que Roa Bastos revela sobre sí mismo, así como también sobre su segunda novela escrita en 1974, *Yo el Supremo*, constituye nada menos que el instante del nacimiento de la novela: el cervantino „Caballero de la Triste Figura” se convierte en la imaginación del escritor en el Caballero Andante de lo Absoluto que cree ciegamente en la escritura del poder, y en el poder de la escritura. Él, el Dr. Francia, trata de realizar el mito de lo „Absoluto” ya no en Barataria sino en una isla rodeada de tierra, en Paraguay. „Imaginaba - dice Roa Bastos - cómo este semidiós del Poder acaso leyera en el *Persiles*: 'No desees, y serás el más rico hombre del mundo'”. El dictador no ansiaba nada más que el poder, y lo conseguirá. Mas como quiera que su 'riqueza' era de otra naturaleza pasó a ser el más pobre del mundo.²

La locura de don Quijote es del tipo de sabiduría que nos describía Erasmo en *El elogio de la locura*.

El Caballero Andante de Roa Bastos tiene otra naturaleza en cuanto representa su 'prefiguración': él también cae en la trampa de la locura, él también lucha contra gigantes e infamias, pero estos escollos no surgen de las páginas de las novelas de caballería sino de la cruda realidad latinoamericana del siglo XIX. La locura de *Supremo* es la alucinación del 'Absoluto', la marginación de la 'luz'.

Don Quijote anda enamorado del amor, de la dignidad y de la libertad, es

¹ *Premio Cervantes*, pág. 43.

² *Premio Cervantes*, pág. 41.

decir, de todo aquello que era la propia vida. Su escritor sabe que la muerte no es final de las cosas, y años más tarde, en el prefacio del *Persiles* apunta: „...yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!”³ „Muere Alonso Quijano, el hombre común y corriente, pero no mueren don Quijote ni Sancho” –le escribe Cervantes tres días antes de su muerte al conde de Lemos. Por contra Supremo encerrado en su propia cripta sentencia: „que venga lo que haya de venir tras mí.”⁴

En 1582, y luego nevemente ocho años después, Cervantes se dirige al Consejo de Indias con la solicitud de que se le permita acceder a algún cargo al otro lado del Océano. La respuesta en ambas oportunidades será negativa. Igual que su escritor, el caballero de la Triste Figura tampoco traspasará las fronteras señaladas por la fatalidad, no conseguirá superar las columnas de Hércules. El libro también deberá esperar doscientos años para poder emprender el viaje y sólo al término de los embates independentistas, en tiempos de la llegada al poder del Dr. Francia, por fin toca tierra paraguaya.

Supremo, según la leyenda, lee el libro y hace anotaciones de cada una de sus páginas a la vez que olvida las palabras de Cide Hamete Benengeli: „Sólo él (don Quijote) pudo vivirlas, sólo yo pude escribirlas.”⁵

Las palabras citadas son reveladoras en cuanto las dijo el propio escritor. Es diferente la situación con respecto a su novela publicada en 1992, con *Vigilia del Almirante*, ya que sobre esta obra no hay ninguna declaración del escritor, ninguna crítica, ningún enfoque narratológico. A la espera de que, por fin, aparezcan adelante las siguientes observaciones: „Todo (lo que existe) es remembranza. No se puede inventar nada nuevo. Sólo pequeñísimas variaciones de lo ya dicho, acontecido y escrito. Todo es real. Lo irreal sólo es defecto de la mala memoria...”⁶ – escribe el ‘narrador onnisapiente’ de la novela. Esta declaración significa, entre otras cosas, que si escribimos sobre la realidad, en ésta también figurarán – al menos en sus huellas – los antiguos textos. Quizá no sobre decir que este pensamiento es parte del *ars poetica* de Roa Bastos, uno de los rasgos más característicos de su creación hasta aquí vista. Selecciona las piezas de sus volúmenes narrativos de manera que en cada nuevo tomo figure por lo menos una del anterior, introduciéndole, eventualmente, un ligero cambio; en sus novelas apreciamos el mismo método, en muchos casos sin pasar de uno que otro nombre, alguna expresión. Por la voz matizada de estos textos primitivos, a menudo procedentes de fuentes secundarias, resultará altisonante el ‘silencio’ de la *Vigilia del Almirante*, un silencio sin más acontecimiento que la monotonía del oleaje.

³Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Madrid, Ed. Castalia, 1969, pág 49

⁴ *Premio Cervantes*, pág. 46.

⁵ In *Premio*, pág. 52.

⁶ *Vigilia del Almirante*, Cap. III.

El sujeto aparentemente es simple: Colón trata de sus cuatro viajes. El lugar de la narración es Valladolid; la fecha, uno de los días que precedieron a la muerte del Descubridor, datada al 20 de mayo de 1506; su narrador protagonista es Colón.

La *Vigilia* presenta, según su estructura, un entramado tal que empezando desde los tres epígrafes - uno de los cuales procede del *Persiles* - en la totalidad del texto, en los títulos de los capítulos y durante la narración pueden descubrirse los fragmentos memoriales oficiales, citas de escritos anteriores, o simplemente 'anotaciones' alusivas escritas como recordatorios.

La heredada escala de los influjos textuales heredados es muy rica en esta obra, y puede atribuirse básicamente a tres textos 'A' (hipertextos) 'anteriores': 1./ a la Biblia, 2./ a los mitos, leyendas y ciencias astrológicas, y 3./ además, a documentos históricos escritos; la amplitud de estos últimos abarca desde los clásicos de la Antigüedad hasta las obras que aparecerán después de la muerte de Colón.

En la constatación de la influencia cervantina patente en la novela, considerando los cinco tipos de trascendencia textual de Genette,⁷ puede decirse que son las notas paratextuales las que más a menudo se cumplen en forma de epígrafe, títulos de capítulos y numerosas citas.

El epígrafe es la única oración sobre la que ya se ha tratado en relación con "Yo, el Supremo": "No desees, y serás el más rico hombre del mundo". Esta es la primera alusión a Cervantes en la obra, la que procede del *Persiles*.

En cuanto se refiere a los títulos de capítulos, dos de los 53 títulos aluden indudablemente al *Quijote*: los capítulos titulados "Amadises, Palmerines y Esplandianes" (XXII) y "El Caballero de la Triste Figura" (XXV).

La situación es distinta con respecto a las citas, donde podrían enumerarse muchos ejemplos, como la oración que comienza: "En un lugar de Liguria de cuyo nombre no quiere acordarse...",⁸ donde la cita es difícil separarla de la transformación indirecta que Genette incluye en la categoría de la hipertextualidad.⁹ La única oración citada como ejemplo no es un ejemplo que vale solamente para el caso de la imitación, sino que ilustra la ambigüedad que yace en el sentido de la oración: Hamete Benengeli no revela el nombre de la aldea para que el mayor número posible de pobladores de la región de La Mancha puedan enorgullecerse de su famoso paisano; es diferente con Colón: él mismo esconde lo verdadero por temor a la Inquisición, o quizá por ocultar su bajo origen. Esta ambivalencia rige en la formación de la figura de Colón, y en la elección de los

⁷ Intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad.

⁸ *Vigilia*, cap. XXI, pág. 161.

⁹ Según Genette, las dos variantes de la hipertextualidad son: a./ la transformación de carácter descriptivo, y b./ aquella que nace con el ordenamiento.

elementos que sostienen estructuralmente a la novela. El caballero andante ficticio y el Cristóbal Colón verdadero, aunque mezclado éste de rasgos ficticios, están colocados en la novela de Roa Bastos en una exposición de imágenes reflexivas, de imágenes recíprocamente confrontadas. El descubrimiento de esta oposición se debe al narrador intradieético-heterodieético presente de principio a fin.

El escritor de *Vigilia* es Colón, quien es, al mismo tiempo, el narrador protagonista de la remembranza. El escenario de su viaje es el mar, y todo ello ocurre cien años antes con respecto a la empresa de don Quijote. El cometido de Colón es pragmático: el oro; quiere conseguir los tesoros de Salomón para dejar su condición de ser un don nadie. En su viaje no le acompaña Sancho Panza, pero tampoco ningún amigo. Vive doble vida: una escondida, la otra fingida. Escribe dos diarios; uno para confundir a la tripulación, el otro para justificarse a sí mismo. Su narrador cree que la escritura de su mensaje metido en la botella sellada es cuidadosa y caligrafiada. El otro,¹⁰ en el cual va anotando en secreto lo que ocurre en el mar se siente tembloroso y desasosegado. Llegado el momento, hace escribir dos testamentos, aunque el primero lo hace tirar al fuego.

Colón también se pasa noches enteras leyendo con pasión Los viajes de Marco Polo y novelas de caballería 'verdaderas', el *Amadís* y el *Ciclo de Palmerin*; ellos son para él los tipos de caballeros navegantes; en la lectura de cada uno de los libros la paciencia se llega sólo hasta el primer centenar de páginas, al quedar a merced de sus crónicos accesos de estornudos; combina sus lecturas con los escritos astrológicos y cosmogónicos, y entonces todo se le confundirá. „Su locura era sin embargo opaca y apacible”.¹¹ - al menos así lo ve su narrador. La libertad - que don Quijote considera como el mejor don recibido del cielo - para él carece de valor, más exactamente su pérdida es el peldaño desde donde obtendrá los tesoros terrenales para luego perderlos en el acto. Colón vive en la densidad de los recuerdos, no como el caballero andante, quien considera cada nueva empresa la posibilidad de un nuevo punto de partida. El caballero navegante confunde también el mundo real con el ficticio: descubre un nuevo continente e insiste en el reino de Tarsis y Ofir, comarcas nunca vistas por él. Descubre a la par que encubre.

La Dulcinea de él no es de este mundo; Simonetta hace mucho que ha muerto y regresa solamente en los sueños del Almirante. En esos sueños siempre cuida a Colón del mar de la misma manera como cuando el hijo del carmanador se puso en camino. Entonces parece como si Simonetta tomara el papel de Sancho. (Su rol nunca lo asume nadie.)

El diario del "caballero navegante" de *Vigilia* lo ha copiado Las Casas, el futuro obispo de Chiapas, y lo ha escrito Hernando Colón, acaso con la misma

¹⁰ Se trata de „El libro de las Memorias, su diario perdido.” *Vigilia*, cap. XXIV, pág. 193.

¹¹ *Vigilia*, cap. XXII, pág. 174.

fidelidad que lo hiciera Hamete Benengeli en el caso de la historia de don Quijote. Y mientras las acciones anteriores no las continuó nadie, porque eso es lo que pidió Alonso Quijano a los de su casa, la historia del caballero navegante se sigue investigando; su vida es un tema que inquieta a los historiadores desde hace quinientos años, y ésto ya lo sabían él y su narrador omnisapiente.

La circunstancia de que Cervantes le concede la autoría a Benengeli - a quien puede considerarse, además, el segundo autor - aumenta la distancia y se asegura a sí mismo, como lector y como crítico, mayor espacio. En el caso de Colón - siendo él mismo el intérprete de lo referido - esta distancia se reduce al mínimo. La narración se haría seguramente vívida de no acompañarla el narrador omnisapiente, quien muchas veces traza un paralelismo entre Colón y don Quijote; en una oportunidad sorprende con la siguiente anotación: "El Caballero de la Triste Figura pudo tal vez ser imitado un siglo antes por el Caballero Navegante y ser éste su más notable antecesor. Sólo que lo hizo al revés y se convirtió en su polo opuesto. Le faltó la grandeza de alma que el otro tenía."¹²

En otras palabras: refutando el orden cronológico de los sucesos, don Quijote es la prefigura, y todo ello así lo sienten tanto Colón como el narrador extradiegético de la historia. "Los grandes descubrimientos nacen póstumos. Los descubridores también. [...] Quién se acuerda del caballero Altazor y aun del Caballero de la Triste Figura? [...] Espero que el destino sea conmigo más generoso."¹³ - reflexiona Colón. Esta imagen modelo „invertida” explica cómo puede actuar en la vida de Colón el Amadís de Gaula, por no decir de su continuación cuando éste, en 1508, o sea sólo dos años después de la muerte de Colón, se presenta por primera vez en Zaragoza. Insertándose en el hilo de las reflexiones del narrador, surge de sí misma la deducción: si don Quijote es la prefigura, basta poner de relieve los defectos caracterológicos del Colón de la novela si se quiere adivinar la imagen de don Quijote en Roa Bastos. (La sustitución, por supuesto, funciona también al revés.)

Valor fundamental del quijotismo es velar por la justicia. El Colón de la Vigilia - más exactamente con su encubrimiento de la justicia - resulta incapaz de asemejarse en algo a su prefigura. Su vida la basa en la mentira, y como en Vigilia la justicia es el eje reflexivo; esta es la explicación de que nunca puedan asemejarse en nada.

En el caso de Colón el quijotismo no es una forma de conducta que encarne la justicia, la intención de ayudar, la humildad y la dignidad o la sabiduría, sino se trata de una ideología a la cual el Colón de la novela no puede corresponder por más tentativas que haga.

¹² *Vigilia*, cap. XV, pág. 197.

¹³ *Vigilia*, cap. VII, pág. 62.

La prueba más reveladora de la obra cervantina como tipo de texto A y del texto B de éste derivado es la despedida y Testamento de Colón.

La pluma de Roa Bastos, ágil y conocedora también de la narratología, crean esas páginas que bien podrían servir como buen ejemplo para los estudios prácticos de la teoría intertextual de Genette, al mencionar Ama y Sobrina que no habían aparecido hasta ese momento en todo el texto de la novela, o al citar consecuentemente la partícula Item. Si pasamos por alto sólo un instante que el *Quijote* de Cervantes es, según su rol, la prefigura, puede sentirse cómo influye en el ordenamiento del escritor, o sea, de Roa Bastos, cuando se trata del testamento de Colón, el espíritu y el texto de cuatrocientos años antes, lo que esta vez puede incluirse en la categoría de la architextualidad.

El tipo de discurso del escritor escogido para el texto completo del testamento aporta la atmósfera de la habitación desde donde partirá Alonso Quijano. (En otras palabras: descubrimos cómo la prefigura se convierte en el espejo de sí misma.)

Dos escenarios: La Mancha y Valladolid, sendas muertes, de dos hombres unidos uno a otro por una serie de particularidades que los contradicen. En ambos casos la causa de la muerte es la degradación física que sigue a la descomposición moral. Hasta aquí dura la identificación anunciadora de haberse creado la disposición básica. Los dolientes de La Mancha están todos alrededor del lecho del difunto en Valladolid: aquí aparecen, además, con la persona del futuro exégeta, Las Casas, en cuya transcripción puede leerse el cuaderno de bitácora de Colón en el futuro, es decir, en el presente; además vemos a los siete aborígenes de Indias llamados los "siete Sanchos", a quienes unos años atrás había traído Colón para mostrar a la Pareja Real la clase de hombres que vivían por esos lares de donde había de esperarse el oro. De ellos no se habló en el texto. En ninguno de sus viajes Colón se hizo acompañar de amigos; toda su vida, sus cuatro grandes empresas, las acometió sin Sancho, ya que el secreto que guardaba no podía compartirlo con nadie. Ahora, antes del último e irreversible quinto viaje, se presentaron, mas su presencia no irradia ni cariño ni lástima, sólo obligación o, acaso, la sugerencia del arrepentimiento.

Don Quijote después de prolongado sueño, y Colón, tras escrupulosa meditación, serán respectivamente el que alguna vez fue, y el que nunca fue.

La posibilidad de la reflexión procede esta vez de la raíz del arrepentimiento en la *Vigilia*. Alude a una vida plena y errada, y este reconocimiento lo confirma la consecuente repetición de "cordura y locura". Dichas palabras vienen literalmente a su boca: "Yo fui loco y muero cuerdo."¹⁴ - "Lo único que les ruego es que me perdonen la locura de esta historia." Espera el

¹⁴ *Vigilia*, cap. LII, pág. 368.

perdón de los futuros historiadores, y también de Cide Hamete Benengeli, a quienes había confundido.

Ambos testamentos constan de cuatro puntos. La diferencia fundamental entre los dos radica en que mientras don Quijote, alias Alonso Quijano, de veras deja herencia, o sea, que de lo poco también deja, Colón más bien revoca, quita, como lo hizo en vida. Por cierto, si estas revocaciones se cumplieran, entonces se parecería a don Quijote:

- les haría revocar a sus nuevos propietarios los bienes que arrebatan a los aborígenes,

- renuncia a sus títulos y privilegios,

- devolvería toda la riqueza de la que él mismo también gozara,

- renuncia además a firmar otra vez su nombre como "Christo Ferens" porque ya no se siente digno, aunque tampoco lo haya sido.

Como no había otra manera de hacerlo, Colón autentiza el Testamento apretando sobre el pergamino su dedo húmedo de lágrimas; pero en este arrepentimiento ya no cree nadie.

"Ya no está aquí" - se oye en una oportunidad. "Ha volado un último petardo."¹⁵ - oímos en la habitación de Valladolid, pero puede ser que se tratara nada más que de los pensamientos del narrador onnisapiente.

La huella digital que sugiere al delincuente y el petardo como metáfora que revela toda una vida, es lo único que ha quedado de la contradicción de don Quijote, de Cristóbal Colón..

¹⁵ *Vigilia*, cap. LIII, pág.375.

Anotaciones a la historia de la recepción del *Quijote* en Hungría a fines del siglo XIX

Para el entendimiento de la literatura húngara del siglo XIX, *el Quijote* es uno de los textos básicos para la historia de su recepción. Algunos estudios de esta época examinaban, con distinta profundidad, la presencia de este texto en la literatura húngara, pero nadie intentó escribir un estudio que analizase el papel y lugar del *Quijote* o sus relaciones intertextuales en la literatura húngara y la vida literaria del siglo XIX. Una de las intenciones de nuestro trabajo es aportar ciertas premisas para un estudio posterior.

Las preguntas que nos formulamos reiteradamente son las siguientes: ¿por qué, precisamente en el periodo de la historia de la literatura que va de 1849 a 1905 (este periodo ha sido definido por consenso), tuvo el *Quijote* la mayor parte de las traducciones parciales y, además, la primera traducción completa?; ¿por qué en estos tiempos se concentró primeramente la atención del discurso crítico-literario sobre esta obra?; ¿por qué habrá sido justamente el *Quijote*, el texto que funcionaba como pre-texto de tales obras como, János Arany: *Toldi* estéje [La noche de Toldi] (1854), Zsigmond Kemény: *Özvegy és leánya* [La viuda y su hija] (1855-57), Pál Gyulai: *Egy régi udvarház utolsó gazdája* [El último amo de una casa solar] (1857), László Arany: *A délibábok hőse* [El héroe de espejismos] (1872), Kálmán Mikszáth: *Beszterce ostroma* [El sitio de la ciudad Beszterce] (1894), Géza Gárdonyi: *Az öreg tekintetes* [El hidalgo anciano] (1905), etc.

Primero, en breves palabras, vamos a examinar las variantes de las traducciones húngaras, luego vamos a ofrecer algunos ejemplos para demostrar que la obra de Cervantes está presente en las obras antedichas. En particular, pondremos a primer plano dos textos en el curso de las interpretaciones: por un lado, la obra de Zsigmond Kemény (*Özvegy és leánya*), que los críticos no suelen relacionar con el *Quijote*, por otro lado, la de Kálmán Mikszáth (*Beszterce ostroma*) que, por el contrario, muestra que es imposible hablar de la novela de Mikszáth sin mencionar la influencia del *Quijote*.

La primera traducción que vio la luz en el siglo XIX es de Ignác Karády de 1848, en la colección de „La biblioteca barata” de la juventud. Karády tradujo el *Quijote* del francés a base de la traducción abreviada hecha por Florian, traductor francés. Los dos traductores destinaron el texto para un público lector constituido por niños adolescentes.

La primera traducción¹ que fue preparada para un extenso público de lectores es la obra de György Horváth, quien era ingeniero en la ciudad Kecskemét. La primera parte se publicó en 1850, la segunda en 1853. Horváth trasladó la traducción francesa preparada por Florian y, además, utilizó una traducción alemana para los dichos, los proverbios y las sentencias de Sancho Panza. Ésta era una versión más larga y preparada para los adultos. Horváth no se olvidó de traducir el epílogo de Florian que servía para explicar por qué había sido abreviada la primera parte de la novela a 50 capítulos y la segunda a 55 capítulos. El breve prólogo que escribió Horváth como acompañamiento a su traducción, sirve para afirmar que el *Quijote* se hallaba presente, ya hace tiempo, en la recepción húngara. La novela de Cervantes „ahora obtiene, primeramente, *indigenatus* húngaro, - escribe Horváth - quizás no esté sin interés y mérito si es digna de devenir patriota”. [trad. M. G.]² El texto de Horváth, según nuestra lectura, tiene dos expresiones que merecen destacarse: el primero es lo devenir patriota que es comprensible, *sensus literalis*, como traducción y, *sensus allegoricus*, como tal rito de iniciación que pone, ya era hora, el *Quijote* en la comunidad del lenguaje húngaro, definitivamente, aplicando un *terminus technicus* del discurso jurídico, como obra digna de obtener *indigenatus* (y esa es la otra expresión acentuada), es decir, lo naturalizan como distinción por ciertos méritos en sentido de las leyes de antes de 1848.

El periódico *Magyarország és a Nagyvilág* [Hungria y el Mundo] empezó a publicar, desde 1870, algunas de las gráficas de Gustave Doré, preparadas como ilustraciones del *Quijote*. El autor, quien firmaba su artículo bajo el seudónimo de „k. s.”, informa brevemente a los lectores, en su artículo („Don Quichotte szélmalomharcza” – La quijotada de don Quijote)³, sobre la prepración de una edición húngara del *Quijote*, cuyo elevado coste obligaba al editor a reclamar la ayuda económica de suscriptores y mecenas. Lo que resulta verdaderamente interesante para nosotros de este artículo es la argumentación de la necesidad de esta edición: „[...] hasta este momento no existe el *Quijote* húngaro, [...] mientras que todas las naciones cultas tradujeron la eterna obra de Cervantes a su idioma, solamente una de ellas, un pueblo que está emparentado en la caballeridad con la nación española y en cuya sociedad hay tantas quijotadas y en su vida política tantos quijotismos, solamente nosotros, los húngaros, no lo tradujimos.” [trad. M.

¹ *Don Quijote. A' híres manchai lovag.* Spanyol eredeti mű Cervantestől. Florian után franciából magyarra fordította Horváth György, Kecskemét, I-II. rész, 1850, 1853.; Szilády Károly kiadása

² „most nyer először magyar indigenatust: tán nem lesz minden érdek és érdem nélkül, ha tudniillik méltónak találattik a' hazafiúsításra.” Horváth György, *Előszó.* In *Don Quijote. A' híres manchai lovag.* Spanyol eredeti mű Cervantestől. Florian után franciából magyarra fordította Horváth György, Kecskemét, I-II. rész, 1850, 1853.

³ k. s.: „Don Quichotte szélmalomharcza”. In *Magyarország és a Nagyvilág*, 1870/12, p. 118.

G.]⁴

Ad uno: ¿es posible que k. s., según lo que se ha dicho, no conociera ni la traducción de Karády, ni la de Horváth que es más completa? Ad dos: si es así en efecto, en este caso es más que interesante que k. s. llegara a la misma conclusión que Horváth, es decir, que el texto del *Quijote*, desde entonces, correspondía al horizonte de comprensión de los lectores húngaros y por eso fue imprescindible una recreación al idioma húngaro.

Desde 1873, Kisfaludy Társaság [El Ateneo "Károly Kisfaludy"] empezó a publicar el texto completo⁵ que ya había sido traducido del original español (pero sin ilustraciones de Doré). Así, en principio, desde 1876, el *opus* cervantino fue accesible para todos los que leían en húngaro. El *Quijote* traducido por Vilmos Györy es, según la opinión de muchos críticos, una de las mejores traducciones, hasta nuestro tiempo, que han hecho nuestros traductores de obras literarias. Lo cierto es que las traducciones modernizadas también utilizan ésta como texto base.

En 1875, Györy preparó también una versión⁶ para lectores juveniles; en 1895, Antal Radó se hizo cargo de lo mismo;⁷ la posterior versión da lugar a las ilustraciones de Doré de las que habló k. s. en 1870. La última traducción que nació en el periodo tratado, es la versión de Vilmos Huszár de 1900⁸ que fue preparada tanto para los niños como para los adultos.

¿Cuál de estas versiones conocían nuestros escritores? o ¿en qué lengua intermediaria leían ellos esta novela? Podría responder a estas preguntas sólo después de una investigación filológica, concienzuda y prolongada. El resultado de la investigación, seguramente, podría reforzar y podría sombrear aquella pretensión que el *Quijote*, en aquel periodo de la historia de la literatura húngara, se incorporó al acervo literario, de manera que, en el caso de algunas obras, puedan aparecer alusiones al texto cervantino como método de organizar el texto. La figura de don Quijote y su historia misma ya existían, para entonces, como elementos listos para nuestros escritores igual que la mitología griega o la *Biblia*, cuyas historias y

⁴ "[...] magyar Don Quichotte mindez ideig nem létezik. [...] míg Európa minden műveltebb nemzete átülteté irodalmába halhatatlan művét, csak egy, lovagiasságban a spanyollal rokon nép, melynek körében pedig annyi a szélmalom-harcz, s politikai életében annyi a Don Quichotismus, csak mi magyarok nem tettük ezt." k. s. Ibid., p. 118.

⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Spanyolból fordította Györi Vilmos. 1-4. kötet. Budapest, Athenaeum, 1873-1876.

⁶ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*. Az ifjúság számára átdolgozta Györi Vilmos. Budapest, Légrády, 1875, 407 p.

⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*. Cervantes után a magyar ifjúság számára átdolgozta Radó Antal. Illusztrálta Doré Gusztáv, Budapest, Lampel, Wodianer ny., 1895, 213 p.

⁸ Miguel de Cervantes Saavedra, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Györy Vilmos fordítása alapján átdolgozta, bevezette s jegyzetekkel ellátta Huszár Vilmos. Budapest, Athenaeum, 1900, 252 pp.

motivos son capaces de llamar la totalidad del texto junto con sus interpretaciones – independientemente de que los autores aplicaran, intencionada o inintencionadamente, esos elementos. Dicho de otra manera: la figura de don Quijote y la de Sancho Panza, así como la acción de la obra ya estaban dadas para nuestros literatos que leían en varios idiomas (y también tenían a su disposición la traducción de Horváth y la de Györy), y tampoco se puede excluir que ellos actualizaban las soluciones poéticas y narratológicas del texto cervantino.

En el periodo de la historia literaria de que se trata, se publicaron numerosas obras épicas que, en cierto aspecto, pueden ser interpretadas del mismo modo; detrás de estas narrativas de crisis, buscando un texto básico de estos textos, descubrimos el *Quijote*. El personaje o los personajes de estos textos son análogos a don Quijote en el sentido de que todos caen en el anacronismo histórico que les lleva a la enajenación en el tiempo irreversible. El viejo Toldi en *Toldi estéje* eleva una época heroica del cantar de gesta, Radnóthy en *Egy régi udvarház utolsó gazdája* eleva lo antiguo patriarcal, señora Naprádi, Mihály Mikes, Sára Tarnóczy, János Mikes de *Özveggy és leánya* elevan los tiempos caballerescos sobre el tiempo presente. Csurgó contrapone a la vida metropolitana un ser arcaico y más cercano a la naturaleza. El conde Pongrácz en *Beszterce ostroma* rehabilita la Edad Media en el pasado siglo XIX. Para Balázs Hübele en *A délibábok hőse* lo que significa la quijotada no es el pasado desconservado, sino el intento de realizar un futuro irrealizable. Todos estos personajes actúan según sendos códigos de comportamiento. Ellos no tienen otra posibilidad que vivir su papel por el cual, al igual que don Quijote, pueden identificarse consigo mismos. En todos casos, se sobrescriben esos códigos virtuales y a partir de entonces nuestros héroes son incapaces de descifrar los acontecimientos. Carlos Moreno Hernández dice en su estudio de 1998 („Un episodio del *Quijote* y *Cien años de soledad*“): „En este punto habría que señalar que don Quijote no es equiparable al ventero en su creencia ingenua en la verdad referencial de los libros caballerescos. Su locura, como puede advertirse ya en el primer capítulo de la obra, deriva de su pérdida de juicio crítico al respecto, que le hace trasladar lo que era más bien opinión común antes del Renacimiento, la verdad de todo lo escrito, a su propio tiempo y lugar. Y todo ello después de sus intentos de interpretar lo que lee, o de ser escritor él mismo también, y de los debates con el cura y el barbero que luego van a juzgar su propia biblioteca en el capítulo 6 y van a debatir con el ventero en el 32 y con el canónigo en el mismo episodio que nos ocupa. El ventero, por su parte, aunque cree, como don Quijote, en la verdad de los libros de caballería por efecto de autoridad, se distancia claramente de la locura del hidalgo, la cual estriba en su pretensión de actualizar esa verdad y de hacer – según sus propias palabras – 'lo que se usaba en aquel tiempo, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos

caballeros' (ed. Allen, p. 381.)"⁹

En caso de los personajes húngaros, de quienes se trata aquí, podemos encontrar textos que están presentes como referencialidad, autoridad, parecidos a los libros de caballerías de don Quijote. Éste es el caso de las canciones de anales para Toldi; la crónica familiar plena de luces medievales para Pongrácz; el Corpus Juris; la Approbata y Compilata Constitutio, la Pragmatica Sanctio, las leyes de 1791 y los textos de Anonymus, de Verböczy para Elek Radnóthy; y el género épico de caballería para los personajes de *Özvegy és leánya*. Esa última novela está saturada de otros textos, igual que el *Quijote*. Moreno Hernández en su estudio citado llama nuestra atención sobre tres tipos de relato que aparecen y que son muy importantes en el *Quijote*: el ficticio o fantástico de los libros de caballerías, el histórico y el mítico. Podemos descubrir esos tipos de discurso que son, al fin y al cabo, equivalentes, en la novela de Kemény.

Los personajes de *Özvegy és leánya* pertenecen a dos grandes grupos del mundo de texto: llamemos a éstos la voz de la poesía profana, de la épica caballeresca y la mitología antigua, así como la voz de la Biblia, de los tratados eclesiásticos y del sistema jurídico transilvano de la época. Ninguno de los personajes pertenece, puramente, a una de estas voces. Sin embargo, podemos constatar de los personajes cuál es el grupo del mundo de texto que determina más al personaje dado y cuáles son los mundos de texto que subsisten en la fábula de *Özvegy és leánya*. Algunos de los personajes tienen sendos textos acentuados, con o sin reflexiones, con que el personaje se identifica a tal punto que la subsistencia de texto está determinada con respecto al desenlace final de la novela. El narrador, a lo largo de la narración, se esfuerza por acomodarse a las hablas de los personajes cuando éstos hablan determinados por algún texto y refuerza el discurso de los personajes utilizando un amplio espectro de alusiones. El narrador, fuera de las dos voces principales, utiliza también otro grupo del mundo de texto: el mundo de los anales y de los dramas. Vale la pena destacar ahora entre estos representantes a los que siguen el discurso de la épica caballeresca, y examinar más de cerca a los que muestran las variantes utilizadas por don Quijote, como héroe de novela que representa el papel de un héroe de novela. La señora Naprádi ajusta siempre la „realidad” a algún texto bien conocido y sus hechos a los que ya ha leído. Y cuando ya no comprende cómo se puede adaptar la realidad al papel, ella da vuelta al tratamiento, refugiándose en sus lecturas: busca un texto que se acomode a la realidad. Todos los héroes de los mundos ficticios provocan realidades insoportables, al igual que los héroes y los acontecimientos de los libros de caballerías de don Quijote. La señora Naprádi convierte en literatura todo, hasta su

⁹ Carlos Moreno Hernández, „Un episodio del *Quijote* y Cien años de soledad.” In <http://fyl.unizar.es/gcorona/artucv53htm>, p. 3.

presunción más oscura.

Podemos decir que la señora Naprádi, al contrario que el caballero de la Mancha, no es una lectora ingenua, ni siquiera cuando prueba identificar las situaciones, los hechos, los caracteres, etc., como las cosas que existen en la tradición escrita o, por extensión, cultural. Siempre es consciente de que el texto no es más que un texto, incluso, que el mundo no es más que un texto, un mundo posible, entre los demás. Para ella, es posible el tránsito hasta entre textos contradictorios, precisamente porque ella no vive los papeles aplicados en toda su profundidad. Gracias al narrador, el lector está informado del canon literario y las costumbres de lectura del tiempo narrativo en esta novela, incluso, podemos llegar a saber que la preferencia por los géneros épicos caballerescos disminuyó considerablemente para el tiempo de la narración, tanto que el narrador, de tiempo en tiempo, habla con ironía de aquéllos. Esto es análogo con la posición del narrador del *Quijote*. No sólo los textos preferidos por los personajes son anacrónicos, sino también los modelos que ellos siguen se hacen problemáticos. Algunos de los personajes de la novela siguen un código de comportamiento cuyos modelos de acción empiezan a perder su validez.

Uno de los motivos pragmáticos de la épica caballeresca, el robo de la doncella, es una costumbre anacrónica en el tiempo de la fábula de esta novela. Examinemos aquí la relación de algunas figuras novelísticas con este modelo de acción.

La señora Naprádi no se sorprende del robo de la doncella, pues, entre sus accesorios literarios existe el código proairético (Barthes) que se insinúa al lector. Ella ya actúa con reflexión cuando el acontecimiento se realiza, sabiendo exactamente las reglas del juego del robo de la doncella.

János Mikes y Mihály Mikes también reflexionan acerca de cómo ha cambiado todo, pero, porque ellos opinan sobre la era anterior como un periodo más valioso, adaptan su modo de comportamiento a las prescripciones del podrido mundo de este tiempo. János cree que el robo de la doncella es legal, pues existe aún la costumbre allí de donde llega, y Mihály ve en la idea de János la certificación de la época desaparecida.

Sára Tarnóczy es, sin duda, la protagonista más trágica quien, parecida a don Quijote, vive profundamente los textos como si fueran la realidad. Los hechos que suceden en la vida de Sára están determinados por un romance de Gáspár Ráskai (*Széphistória az vitéz Franciscóruul és az ő feleségéről*) [El romancero de Francisco el Paladín y su mujer], ella interpretaba un papel en una versión dramatizada de esta obra, y no hace más que seguir jugando su papel fuera de la pieza hasta tener que retirarse de ese texto. Es una condena a muerte para Sára, como lo es para don Quijote que regresa a su pueblo ultimando la orden victoriosa del Caballero de la Blanca Luna, es decir, que regresa del espacio de los libros de

caballerías al lugar que es la realidad para los demás.

Sin embargo, no se puede interpretar como victoria de cualquier otra voz, pues, la palabra última es pronunciada siempre dentro de la misma narrativa. En este punto habría que hacer referencia a la obra de János Arany. El diálogo de Toldi y su rey, cuando Toldi agoniza, son dos narrativas que tienen su referencialidad propia y cuya verdad no se puede poner en duda dentro de sí mismo, pues, ninguna voz es distinguida, no hay una toma de posición por parte del narrador o del autor implícito. Continuando todo esto: en todas las obras mencionadas, en el fondo, la presencia de los varios discursos y la propia voz del narrador también señalan, de alguna instancia, la duda sobre la posibilidad de narrar, exactamente, la historia. Es seguro que en este periodo de la historia de la literatura húngara nacen obras, sucesivamente, que plantean el problema de la referencialidad del lenguaje, quizás no independientemente del *Quijote*, pues según Moreno Hernández, el germen de esta problemática está anticipado ya en la obra cervantina.

Entre los textos tratados, *Beszterce ostroma* es digno de especial atención porque es aquí donde algunos personajes intuyen que para suprimir su problema dado no existe otra solución que aceptar la narrativa del otro, y suspenden, por cierto tiempo, su propia voz, es decir, tienen que aplicar una traducción, aunque ellos estén dentro del mismo lenguaje, porque, es aquí donde algunos personajes intuyen que la referencialidad de la lengua significa otra cosa para el conde Pongrácz y para la gente de Beszterce. El comandante de Budetin lo suma así: „Él no se ha rendido a la razón, por eso dirijámoslr la palabra en su propio lenguaje.” [trad. M. G.]¹⁰ Esta frase no está libre de prejuicios y parcialidades, respecto al idioma propio. No es casualidad que los intérpretes sean comediantes que pasan de un mundo textual a otro mundo textual, y que, por la interpretación, atribuyen una significación a sendos textos. Elemér Lengeffy, el actor número uno, no hace más que utilizar las citas más convenientes para acertar con el conde Pongrácz, y tiene dificultades sólo si no encuentra un texto de adecuada referencia en su colección de textos. La verdad de su discurso propio es justificable sólo cuando explota las posibilidades que son inherentes al lenguaje de Pongrácz. Esto es parecido a lo que dice Moreno Hernández: la verdad del canónigo y la del cura puede prevalecer sólo si existe don Quijote. Tanto en el *Quijote*, como en la obra de Mikszáth podemos observar, en diversas ocasiones, que la gente de la palabra sabia alcanza el objetivo, de diferentes motivaciones, si se acomodan a la lengua del personaje tratado de loco. Tales episodios son en el *Quijote*, por ejemplo, los planes del cura y del barbero, la aparición del Caballero de los Espejos y la del

¹⁰ „Az okos beszédre nem hederített, hát szóljunk hozzá a saját nyelvén”. Mikszáth Kálmán, *Beszterce ostroma*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1957. p. 97. Mikszáth Kálmán Összes Művei 6. kötet.

Caballero de la Blanca Luna, las aventuras en la corte del duque y de la duquesa, y en *Beszterce ostroma*, por ejemplo, las escaramuzas de los criados de Pongrácz, las maniobras - planificadas mas no realizadas - del comandante de Budetin, el caso del rehén, la extradición del rehén, etc.

Beszterce ostroma también se refiere, directamente, al *Quijote*. Una señorita envió el *Quijote* al conde. En una noche, un hijo suyo se lo lee en voz alta. Al día siguiente, en su jardín, el conde, que estaba bajo la influencia de la novela, comenzó a arrancar las flores de manzano, luego, reflejaría a su gesto así: el hombre inteligente coge los gusanos del árbol para que ellos no coman las frutas, pero él arranca las flores a fin de que los gusanos no tengan nada que comer. Según el conde las dos cosas son casi iguales.

¿Cómo se puede interpretar este episodio? Según nuestra lectura, el conde comprende la historia del caballero, hasta tal punto que, reconociendo su situación, reacciona con un gesto metafórico. En lugar de la crónica de familia como el pasado que determina el presente de Pongrácz, el conde hace leer el *Quijote* en la temporada señalada del día, y la novela ejerce influencia catártica sobre él, de tal manera, que la ritualidad de la lectura se convierte en escucha de historia por toda la noche, porque Pongrácz ya lee a sí mismo, y el desenlace de la historia no es indiferente, pues no es más que su propia suerte. El arrancar flores por la mañana, por un lado, nos señala la relatividad de la construcción de historia, por otro lado, podemos acomodarlo a la serie de hechos de Pongrácz que, él mismo, llama „la guerra con Dios”. Reflexionando a la historia del caballero de la Mancha, el conde Pongrácz trastabilla en la referencialidad de la realidad, renuncia a la guerra de la que acordó con el comandante de Budetin, sólo más tarde vuelve a escribir su historia, cuando los acontecimientos en torno a la huida de la señorita Estella y señor Behenczy le restituyen a él la posibilidad del juego del castellano medieval.

Tanto Pongrácz, como don Quijote, tienen que seguir las reglas de un código de comportamiento, el primero, obedeciendo a las reglas de la guerra, y el segundo, al reglamento de la orden de caballería andante, vuelven al mundo llamado real, construido por los demás, y estos desarmes significan también el final del juego, que es igual a la muerte irrevocable. István IV muere como el último castellano, y don Quijote como el último caballero andante, y mientras que el segundo, „convirtiéndose” antes de su muerte en el mortal Alonso Quijano garantiza la inmortalidad de don Quijote, para Pongrácz ya no está reservada esa posibilidad de la apoteosis en el siglo XIX.

Para finalizar, vamos a hacer referencia a uno de los textos de historiografía en torno al *Quijote*. En 1889, Benedek Jancsó, en su estudio („Hamlet és Don Quichotte” - Hamlet y Don Quijote)¹¹ observa dos perspectivas

¹¹ Jancsó Benedek, „Hamlet és Don Quichotte”. In *Fővárosi Lapok*, 1889, 125., 126. sz.

del reflejo de la vida humana en los protagonistas. Jancsó afirma, cuando refiere estos dos tipos a la Historia, que en la Historia predominan, de cuando en cuando, los rasgos característicos de Hamlet y, en otro momento, la quijotería. Jancsó denuncia abiertamente que el periodo de los años 1840 es quijotesco con sus héroes, profetas, poetas geniales y sus artistas, y que, por el contrario, la edad suya se caracteriza por el escepticismo de Hamlet. ¿Qué pudo significar la calidad del *Quijote* para los participantes de este medio siglo (entre 1848 y 1905) que ellos viven como crisis individual, nacional y humana? La primera respuesta vaga puede ser a esta pregunta una pregunta retórica que plantea Benedek Jancsó: „Si bien, cuando estamos leyendo las páginas admirablemente cómicas de Cervantes en las que aparecen aquellas aventuras heroicas y extrañas, no nos hartamos de reír bastante, sin embargo, podemos interrogarnos a nosotros mismos, con justa razón, si nosotros, a los que resguarda de toda fe más profunda y de todos los entusiasmos más fluctuantes el escepticismo y la filosofía analítica de Hamlet, estamos siempre en condiciones de poder distinguir entre molino de viento y el gigante, entre la bacía del barbero y el yelmo de Mambrino. ¿No hemos hecho bastantes quijotadas en nuestra vida?; y ¿no hemos visto las cosas con fuerza más mágica del yelmo de Mambrino, en los objetos más inútiles de la bacía del barbero?” [trad. M. G.]¹²

¹² “S bár, ha Cervantes amaz elragadó komikumú lapjait olvassuk, melyeken e furcsa vitézi kalandokat leírja, nem győzünk eleget kacagni, még is méltán kérdezhetjük magunktól, hogy vajjon mi, kiket Hamlet kételkedése, Hamlet elemző bölcsészete megőriz minden erősebb hittől, minden csapongóbb lelkesedéstől, vagyunk-e mindig olyan helyzetben, hogy a szélalmot meg tudjuk különböztetni az óriástól, a borbély réztányérját Mambrin sisakjától? Nem harcoltunk-e életünkben eleget szélalmokkal s nem láttunk-e borbély réztányérjánál haszontalanabb tárgyakban Mambrin varázs-sisakjánál büvösebb erejű tárgyakat?” In „Jancsó Benedek: Hamlet és Don Quichotte.” In *Fővárosi Lapok*. 1889. 125., 126. sz.

Tentativa de renovar el género en la literatura húngara a mediados del siglo diecinueve, o Don Toldi

A principios del siglo XIX, en la Europa Occidental nace la „Europa moderna” en el sentido histórico, pero el modernismo literario también encuentra sus raíces en el Romanticismo. Partiendo de la filosofía de Fichte, Schelling, en la conciencia literaria „moderna” serán palabras claves: el ingenio creador y, dentro del mundo de la obra, el „yo” hipertrófico. Tal vez no sea casual que *Novalis*,¹ considerando al sujeto como la única fuente del conocimiento, afirme que todo tipo de conocimiento se hace poético y mencione a Dante, a Shakespeare y a Cervantes como fuentes de la „romantización” del mundo y que, con este hecho suyo, descubre el *Quijote* para el siglo XIX. (Véase: Flaubert, János Arany, etc.)

Las consecuencias de la imposición del Romanticismo son la negación del canon literario neoaristotélico, el rechazo de la jerarquía clasicista de los géneros, oponiendo a ésta „la unidad de las formas orgánicas”, la penetrabilidad y creabilidad de géneros, incluso la complicidad de las diferentes estéticas. También existieron tentativas semejantes en la literatura húngara, que son palpables sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX. (Por ejemplo, las obras de Nagykőrös de Arany, Mikszáth, el tardío Jókai etc.)

El poema épico titulado *Toldi estéje* [La noche de Toldi] de János Arany es la primera obra épica húngara que crea una síntesis de géneros cuyos textos, pertenecientes a diferentes géneros, mundos textuales e incluso algunos segmentos narrativos o figuras que construyen el texto, „hipertextualizan”² uno al otro. En varios estudios y cartas, János Arany habla de sus dilemas de „nacionalizar” géneros³ (parece ser una contradicción el hecho de que Arany quisiera crear un género romántico y a la vez clasicista)⁴. En la realidad, en el dilema sobre los

¹ Gintli Tibor-Schein Gábor, *Irodalom II*. Korona Kiadó, Budapest, 1998. pp. 198-199.

² Genette, Gérard, *Palimpszesztek* In *Vulgo*, 1999. június, pp. 74-83.

³ Arany se ocupa de este dilema en varios estudios y cartas, por ejemplo, „Nem chimaera-e népeposzt írni?” [„¿No es una quimera escribir una epopeya popular?”] In *Arany János levele Petőfi Sándornak*, [La carta de János Arany escrita a Sándor Petőfi] 1847., Arany levelei Szilágyi Istvánnak [Las cartas de Arany a István Szilágyi] In *Arany János Összes Művei* [Obras Completas de János Arany] (en lo sucesivo: *AJÖM*), XIV-XV, szerk. Keresztury Dezső Budapest, 1964. Es una cuestión importante de los estudios de János Arany la epopeya de la nación, por ejemplo, Zrínyi és Tasso [Zrínyi y Tasso], Nuestra epopeya popular, In *AJÖM*, XV, Budapest, 1964. szerk. Keresztury D.

⁴ In „Arany János levele Petőfi Sándornak”, [La carta de János Arany escrita a Sándor Petőfi] 1847. In *AJÖM*, XV, Budapest, 1964. Szerk. Keresztury D.

géneros se halla la necesidad de renovar la terminología literaria y los procedimientos de crear textos, la duda de la narratividad de la historia manteniendo la integridad del yo. El maestro de Arany fue - junto con los ingleses y alemanes⁵ - Cervantes, como un posible modelo del nuevo modo de la expresión literaria y de la formación de diálogos de diferentes tonos. Me refiero a la obra de Arany reelaborada en 1854, tomando en consideración las recomendaciones de Zsigmond Kemény.

En los estudios⁶ que analizan las tendencias y los cambios de géneros de la literatura húngara, no he podido dejar de notar que todos y cada uno de los autores destaca el hibridismo genérico de *Toldi estéje*, y todos mencionan como hecho importante su relación especial con la novela. „Az eposzi harmónia átadta helyét a drámailag jellemzett összezsapásoknak, a klasszikus eposz, de még inkább a regény némely helyének humoros átszínezéseinek... Ez a mű faji sokszínűség arra utal, hogy Arany a sajátos »humorával« a romantikus verses regény byroni típusával rokon.”⁷ [„La armonía épica cede su puesto a los choques dramáticamente descritos, al dar un sentido cómico a algunos tópicos humorísticos de la epopeya clásica o, aún más, de la novela. Esta variedad de géneros delata que Arany rompe su mundo homogéneo, clasicista a favor de una mezcla de tonos que, gracias a su particular humor, está relacionado con la novela romántica en verso de Byron.” [trad. G. K.]

László Imre, en su libro dedicado al estudio de las formas épicas del siglo XIX, en varios casos relaciona tres obras: el *Quijote*, *Egy régi udvarház utolsó gazdája* [El último amo de una casa solar] - novela de Pál Gyulai- y *Toldi estéje*. La consideración conjunta de estas tres obras debe de ser consciente. „Esta novela de Gyulai (*Egy régi udvarház utolsó gazdája*) es un raro ejemplo de la complicidad de los modelos de géneros. Pese a su analítica y precisa psicología así como a su lenguaje sencillo y objetivista, incluye el nivel tradicional que está presente en *Toldi estéje*, y en el *Quijote*. Sus fuentes literarias van desde el *Quijote* hasta *Los terratenientes anticuados* de Gogol”.⁸

Es un hecho conocido que a principios del siglo XIX, por influencia de Herder, se consideró urgente la creación de una epopeya heroica representativa,

⁵ La influencia de Don Juan de Byron es conocida, pero también pienso en la epopeya cómica de Pope, en el *Fausto* de Goethe y en *Pensamientos en torno a la filosofía de la historia de la humanidad*.

⁶ Quisiera destacar las siguientes obras: Imre László, *Műfajok létfarmája a XIX századi epikánkban* Debrecen, Kossuth Egyeteni Kiadó, 1996; Dávidházi Péter: *Hünyt mesterünk*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1992; Barta János, Arany János és az epikus perspektíva, In *A pálya végén*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1987.

⁷ Szörényi László, *Epika és líra Arany életművében* In *Múltaddal valamit kezdeni*, Budapest, Magvető Kiadó, 1989. p. 72.

⁸ Imre László, *Ibidem*. p. 159.

con el fin de crear la identidad nacional, y también porque, según la teoría literaria neoaristotélica, en la cumbre de la jerarquía de géneros se hallaba la epopeya. Ni la obra de Zrínyi, ni la de Vörösmarty se hicieron populares entre un público extenso. Arany consagró toda su vida a la penosa tarea de escribir una „epopeya nacional”.⁹ Al mismo tiempo, la ruptura de los límites entre géneros propugnada por el Romanticismo está en contra de ello: entiende más tarde, en 1864, que la condición necesaria para escribir una epopeya es tener una cosmovisión que contiene el principio de la totalidad. Por no disponer de esto, escribirá *Toldi szerelme* [El amor de Toldi] sólo para 1873, gracias al estímulo de sus amigos. „El papel de la nueva epopeya sería poder demostrar la existencia del mundo según el principio de la providencia, en lugar de las apariciones divinas convertidas en estereotipos u otros milagros que provoquen sonrisa, presentar del modo que más convenga a la moral de la época y del cristianismo.”¹⁰

Esta manifestación aúna dos géneros: „la epopeya burguesa”, es decir, la novela y el *poème l'humanité*, hay, pues, que contar con la influencia de ambos.

Arany, ya a mediados del siglo, siente el anacronismo de la epopeya (véase la disputa de Toldy y Szontágh 1839),¹¹ pero, no pudiendo liberarse del papel del poeta predestinado, opta por armonizar dos horizontes estéticos: el del clasicismo nacional que une las convenciones poéticas de la epopeya clásica y de la *chanson de geste*, como lo demostró László Szörényi,¹² y el horizonte estético romántico que puede provocar ficciones románticas cuyo „centro metafísico es su creador”¹³ que pretende „novelar”, es decir, hacer más personales sus obras de inspiración metafísica. Quizá esta tentativa le interesaba a Arany desde los comienzos de su carrera (pensemos en el eclecticismo de *Az elveszett alkotmány* [La constitución perdida]). No es en absoluto casual la referencia implícita a la novela en el fragmento citado.¹⁴

Para el año 1848, el sentimiento de seguridad de Arany se había estremecido su „historia de salvación” nacional, la fe tradicional en Dios, su existencia personal se hicieron inseguras, sin embargo, no renunció a su plan de escribir una epopeya nacional. Resulta interesante el hecho de que en sus ensayos sobre la epopeya, aunque en forma de un breve esbozo, aluda al *Quijote*. Por ejemplo, en su estudio titulado „Zrínyi és Tasso” [Zrínyi y Tasso]: „Ésta no es una

⁹ In *AJÖM*, XIV, Budapest, 1964. Szerk. Keresztury D.

¹⁰ In *AJÖM*, XIV, Budapest, 1964. Szerk. Keresztury D.

¹¹ Dávidházi Péter, op. cit., pp. 114-137.

¹² Szörényi László, op. cit., p. 75.

¹³ Kulcsár Szabó Ernő, „A kettévált modernség nyomában” In *Újhold-Évkönyv*, 1991/2. pp. 206-209.

¹⁴ Eisemann György habla, en su libro titulado *A folytatódó romantika* [El Romanticismo permanente], Orpheus Könyvek, Budapest, 1999. p. 93.), del fenómeno del Romanticismo de sintetizar en armonía, cuyo objetivo es la captación de la totalidad metafísica.

observación seria, pero no puedo abstenerme de poner como ejemplo una situación rara de Cervantes, para demostrar como pasa de boca en boca una anécdota ingeniosa. Roban el burro mientras Sancho está durmiendo sobre el animal, de modo que la silla de montar se apoya sobre cuatro palos, y se llevan al pobre animal...".¹⁵ En el capítulo XXVI de *Széptani jegyzetek* [*Apuntes estéticos*]: „El elemento de la sátira es la burla..., fuera de la forma clásica, la sátira puede adoptar diferentes formas, así, en el *Quijote* ha tomado forma de novela.”¹⁶

La obra de Cervantes también la habría leído Arany en el Colegio de Debrecen, cuya biblioteca poseía la traducción francesa (traducida por Fourbin en 1823), pero la obra traducida por Móric Lukács se publicó en 1843 (en 1848 la tradujo Karády y, en 1850, Horváth, aunque las tres traducciones fueron hechas para niños, por eso eran unas versiones adaptadas. Las alusiones que Arany hace a ciertas características de los géneros y la mención de fragmentos de la obra demuestran que, aunque no en húngaro, leyó la obra entera y no solamente la versión escrita para niños.

Creo que la novela de Cervantes ejerció gran influencia sobre Arany en cuanto a la fijación de la dicotomía del mundo del yo, tanto en la creación del reflejo del autor y del narrador, como en la estructura retórica del mundo textual. En el caso de estas dos obras de que nos ocupamos, no se trata de recepción del género, concordancias directas e incondicionantes de motivos, sino de analogías de carácter ontológico, de procedimientos paratextuales, figurativos e hipertextuales para crear géneros, la „carnavalización” de los mundos de texto en cuanto a su estructura lógica y sus motivos principales, la mitificación del nombre como creación de sentido, en el caso de ambas obras.

Analógias de carácter ontológico

La obra de Cervantes y la de Arany, desde el punto de vista de su génesis, nacieron en unas situaciones históricas análogas. La España de entonces vive el final del „Siglo de Oro”, el segundo cisma de la Iglesia Católica, la violencia de la Inquisición y de la Orden de los Jesuitas (en el *Quijote*, el cura, el „señor licenciado”, el barbero y el ama de casa queman libros),¹⁷ la formación de una nueva aristocracia que posee poder y capital. Es significativa la supuesta declaración del Rey Felipe II., de la dinastía de los Habsburgos, al que se le llamará en la posteridad „el Don Quijote burócrata”: „No me gusta ser rey”.¹⁸ La totalidad

¹⁵ Arany János, „Zrinyi és Tasso”, In *AJÖM*, XIV, Budapest, 1964. Szerk. Keresztury D.

¹⁶ *Széptani jegyzetek* In *AJÖM*, XIV, Budapest, 1964. Szerk. Keresztury D.

¹⁷ Cervantes de Saavedra, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*, SARPE, Madrid, 1985, Capítulo 1,5.

¹⁸ Anderle Ádám, *Spanyolország története* [La historia de España], Móra Kiadó, Budapest, 1992. p. 66.

metafísica, la era de héroes sobrevive ya exclusivamente en el mundo de los libros de caballerías. Las razones históricas de la inseguridad existencial de Arany, del estremecimiento del principio de providencia, a que ya me he referido, son conocidas por todos.

Don Quijote y el viejo Toldi reconstruyen mundos desaparecidos, la simultaneidad de dos períodos históricos, pero la constitución de estos dos mundos ocurre sobre todo por medio del habla. Ambos consiguieron su fama por sus „aventuras”, pero el fondo ideológico, mítico de los personajes lo comprendemos del texto del narrador, de la autorrepresentación de los personajes y de los diálogos. Llegan a ser personajes de su propio mundo creado. Don Quijote es capaz de dialogar exclusivamente con Sancho, a los demás personajes les habla sobre las obligaciones del caballero, destacando su propio papel. Pero las charlas de don Quijote y Sancho tampoco son verdaderos diálogos: es la tan diferente retórica entre los dos mundos textuales (el idealismo neoplatónico de don Quijote y sus elementos sacados de libros de caballerías, las „colecciones” de proverbios de Sancho sobre su unidad),¹⁹ pero no forman parte esencial de un intercambio de ideas.

El viejo Toldi vive solo, ya raras veces comenta algo a su fiel escudero, su único compañero: „lo que le tiene intrigado a Bence / pensaba en cómo presentarse ante él / sabía que ante Toldi con respuesta tiene su precio / apenas dice algo a la palabra de siglos.”²⁰ En *Toldi* es muy importante el encuentro de Luis y Toldi al final de la obra pero, en mi opinión, el diálogo entre ellos no es verdadero. Sus textos son la historia de su propio origen, son unas autorreconstrucciones. Los diálogos de don Quijote y Toldi (pues ni Sancho Panza ni Bence comprenden realmente a su amo) son pseudodiálogos líricos: la proyección de sus deseos en „escombros” de diálogos.²¹ Aquí podemos reconocer los procesos de construcción textual *poème l'humanité*: el „yo” se proyecta en varios personajes. (Hablo de escombros, pues la imagen creada de sí mismo, constituido y guardado del pasado, enlaza a la época de los caballeros y, como sabemos, don Quijote lo explica detalladamente; los caballeros hablan poco, no entran en ningún diálogo real con nadie, sus discursos se convierten en monólogos líricos.) El yo imaginario de don Quijote y el de Toldi transformados en pasado tienen el principio de la comunidad (no es casual la historia arcaica de procedencia que suele ser pronunciada como la historia de un pueblo y de un héroe en él), es decir, el sujeto puede identificarse solamente dentro de una colectividad, con hazañas caballerescas que, a la vez,

¹⁹ John Jay Allen, *Introducción, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.

²⁰ Traducción palabra por palabra – G.K.

²¹ Utilizo la palabra „escombros” no en el sentido peyorativo, sino entiendo por ello los restos de una totalidad, aun si de una totalidad imaginativa.

identifican su colectividad, su nación. Este yo mitificado fracasa fatalmente, pues sus últimas palabras significan: autorrepresentación y herencia,²² a la que ya no llega ninguna respuesta. Toldi ya no puede escuchar la promesa del rey Luis: „Ni siquiera movió los ojos, sólo miró con una mirada dura / pero la luz de ella fue como la de un cuerno / y el rey respondió a su palabra...”²³ Don Quijote no puede escuchar a Sancho, porque repite lo mismo siempre: „después de recibidos todos los sacramentos y después de haber abominado de muchas y eficaces razones de los libros de caballerías.”²⁴ Don Quijote en el *grand recit* que se había transformado en literatura con los libros de caballerías, *a priori* encuentra su modelo en el „espejo”, así que el proceso da una vuelta: precisa de un modo mimético a las obras literarias (véase: narración múltiple). También en la trilogía *Toldi* el modelo funciona de „espejo”: el espejo de *Toldi estéje* es el Toldi; incluso se repite la mimesis de un modelo literario anterior: este „espejo primigenio” es la obra de Ilosvai Selymes. Entre las dos obras, naturalmente, hay una gran diferencia. Arany guarda el gesto didáctico del clasicismo nacional: de nuestra conciencia arcaica podemos guardarnos y renovarnos a nosotros mismos y a nuestra nación (Herder: *Volksgeist*), por eso es importante para Arany la „conciencia popular”.

Con la destrucción del código del „yo mítico” se verifica la imposibilidad de crear o simplemente de crear este „yo”. Este tipo de soledad – la soledad del „ser-Eco”²⁵ – se hace espectacular con un método de constitución textual muy interesante.

Procedimientos paratextuales de crear género

Ambas obras son la „reescritura”²⁶ de otra anterior, así el texto evocado está presente también en los paratextos: en el *Quijote*, al comienzo de la obra, en las „quebrajas de texto” cómico-irónicas, en sonetos; en *Toldi estéje*, en los lemas a los comienzos de las canciones (pues ambas obras citan géneros de la época de los caballeros: libros de caballerías e historias novelescas). Los paratextos duplican los

²² En *Toldi estéje* esta autorrepresentación es a la vez representación nacional. En el *Quijote* no, ahí es solamente autorrepresentación. Hablo de autorrepresentación porque don Quijote también está explicándose, donde el único punto de referencia, fuera de su nombre, es el mundo de los libros de caballerías. De su paradigma de pensamientos anterior nunca puede o quiere salvarse, tampoco cuando retira su ser de caballero, pues ni siquiera intenta regresar a su vida anterior.

²³ Traducción palabra por palabra – G.K. Arany János, *Toldi estéje* VI/29. In: *Toldi-trilógia* (Trilogía Toldi), Szépirodalmi Kiadó, 1986, p. 548.

²⁴ Cervantes de Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, SARPE, Madrid, 1985, p. 468.

²⁵ Término prestado de György Eisemann repetido en el primer capítulo de su libro citado. Referencia a la ninfa griega: Eco (Echo)

²⁶ Genette, Gérard, op. cit., pp. 74-83.

textos enteros: por una parte, anticipan los acontecimientos siguientes, por otra, oponen, obviamente, los textos y mundos textuales citados con los textos y mundos textuales creados. Esto es verdad en el caso de la constitución de *plot* también (pienso sobre todo en el primer tomo de la obra de Cervantes). Don Quijote imita las hazañas de Amadís de Gaula, el héroe de Arany, a su vez, los hechos y la última hazañas del viejo Toldi de Ilosvai. De esta manera prepara la actitud de recepción y, al mismo tiempo, ironiza, abre un doble horizonte de recepción: se enfrenta con el mundo creado y heredado del pasado del Eco-yo del lector y, a la vez, con el anacronismo y la falta de vivacidad de todo esto, es decir, con su parodia. Tal vez sea conveniente la tesis de Pál S. Varga en el caso de ambas obras: „Arany insiste en la «aparición visible de la voluntad divina» no porque cierto hábito eclesiástico antiguo o alguna responsabilidad del pasado lo exija frente al concepto moderno, sino porque lo exige la única instancia de apelación, el consenso que se vislumbra entre los pensamientos míticos de los pueblos o, en otras palabras, porque no se puede renunciar a la capacidad antropológica de crear un *mundo entero*, (incluso en el sentido metafísico)”²⁷.

Los mundos textuales de la obra de Cervantes y Arany se entrelazan por medio de emblemas, símbolos y reflejan uno al otro pero, en muchas ocasiones, los emblemas se convierten en algo grotesco con lo cual, tal como señala Bajtin, „carnavalizan”²⁸ los textos reflejados.

Procedimientos figurativos para crear textos

El símbolo más importante de la existencia, de ser alguien, es el nombre. Don Quijote simplemente no existe, don Quijote se crea mediante un nombre, por supuesto, según las formas de los libros de caballerías. En consecuencia, el nombre es símbolo. El símbolo antiguo y su significado son inaceptables, pues el personaje y el destino ligados al nombre se hacen inaceptables. Con el nombre y símbolo nuevos crea una nueva existencia, una vida con la que ya se puede comprometer. Pensemos que el nombre anterior ni siquiera lo sabemos a principios de la obra, el narrador nos lo hace impreciso (Quijada, Quijano etc.). Dentro del mundo de la novela este símbolo „se simboliza”: se reanima, comienza una vida particular, y ya no es seguro que sea identificable con el destino creado. En la segunda parte, la historia de don Quijote la sigue escribiendo otro autor. Con el fracaso de su vida, hasta retira su nombre, hace su testamento bajo el nombre de Alonso Quijano: „*Item*, es mi voluntad que si Antonia Quijana, mi sobrina, quisiere casarse se case

²⁷ S. Varga Pál, „Virgilje lehet legfőllebb, de Homérja soha” [“Puede ser Virgilio, como máximo, pero Homero, nunca.”] (Arany János és a népi irodalom) In *It.* 1995. pp. 102-120.

²⁸ M., Bajtin, *Francois Rabelais művészete, a középkor és reneszánsz népi kultúrája*, Európa K., Budapest, 1982.

con un hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosas son los libros de caballerías.²⁹ En el sentido de Novalis, como la „primera obra romántica”,³⁰ la novela mantiene la imposibilidad de crear la Edad de Oro.³¹ El nombre de Toldi es también un símbolo, pero no como el significante constituido por el autor. La figura de Toldi es representante de la nación, uno de los símbolos de nuestra creación del mito nacional. Aquí también se desligan significante y significado, se convierte en leyenda durante la vida de Toldi; lo toman por muerto, pues él hasta sale fuera de su tumba. Le sustituyen, ya de burla, „epítetos épicos”: „sárarany” [„orobarro”], „aranyyszál” [„hilo de oro”], „bajnok” [„campeón”]: ocurrió una transformación en el mundo textual de los nombres. La forma de existencia creada en el nombre llega a ser dominante. Pero Arany sugiere la idea clasicista de rearmar, a partir de las tradiciones, la totalidad del mundo. Dentro del mundo de la obra, para Toldi la rearmación es imposible, como no escucha la palabra del rey Luis. El lector que comprende la promesa del rey Luis puede creer en la posible creabilidad de este mundo. La metaforización es elemento importante de la carnavalización de los elementos y segmentos de los diferentes mundos textuales, en el sentido de Bajtin. La creación de nombre, los accesorios (yelmo, coraza, traje antiguo, que cubre su verdadera identidad), carnavalizan el texto reflejado con su „ser-disfraz”.³² Mientras que a don Quijote lo podemos admirar y también podemos reírnos de él, de Toldi solamente nos podemos reír. „A romantikus maszk mindig valami ürességnek [...] az arca.” [„El disfraz romántico es siempre [...] cara de algo vacío”]. Ambos se asocian al ser del actor, que simboliza dos condiciones humanas: la del niño, la actuación vivida con la fe de un niño, y la del actor. Don Quijote y el viejo Toldi pueden ser interpretados como autorretratos artísticos: „Teljes és fájdalmas az író azonosulása a szélre került, előregedett bohóccal – a legmélyebb okot tárja fel, a múlt időt, s mögötte a modern művész kísértő rémét, a Magányt ...” [„Se puede autoidentificar totalmente, y de una forma dolorosa, el autor con el payaso viejo, llegando a la periferia – explota la razón más profunda, la del tiempo que fluye y, detrás de ello, el monstruo afantasmado del actor moderno, la Soledad...”]³³

²⁹ Cervantes de Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, SARPE, Madrid, 1985, p. 468.

³⁰ Gintli Tibor – Schein Gábor, op. cit., pp. 198-199.

³¹ Entiendo por “edad de oro” la época de la totalidad metafísica, como la, ven la Antigüedad, los pensadores de la Ilustración y el Romanticismo. Por ejemplo, Winckelmann, Hölderlin, Novalis etc.

³² Entiendo por ser-disfraz que hay situaciones paralelas entre los textos, y accesorios aludidos. Pero todos serán determinante en su calidad travestida. Por ejemplo, Don Quijote revive las de Amadís de Gaula, la entrada de Bence a Buda. Pero también entiendo por ser-disfraz uno de los símbolos románticos el comportamiento del escritor.

³³ Szabolcsi Miklós: *A clown mint a művész önarcképe*, Budapest, Corvina, 1974. p. 25.

Hipertextualización y carnavalización

Ambas obras ponen de manifiesto, de modo clarísimo, su naturaleza de „palimpsesto”, hipertextualizan³⁴ los géneros citados. Uno de los géneros parodiados es la *chanson de geste*. Es verdad que el *Quijote* la transforma, la traviste³⁵, mientras que *Toldi estéje* la imita – por eso dice Arany sobre su obra que su tono dominante es humorístico. La parodia de géneros se puede captar en la deformidad de los tópicos característicos mitopoéticos. Las *chansons de geste* se construyen a partir de tres elementos estructurales: *enfance* (infancia); *chevalier* (época de caballería); *moniage* (vejez). Las tres partes de la trilogía *Toldi* corresponden a estas tres unidades estructurales.³⁶ Don Quijote también tiene tres salidas, tres series de aventuras. Las obras aquí examinadas equivalen sobre todo a la parte *moniage*. (La estructura general de la *chanson de geste* es la siguiente: primera parte: abandono del hogar, durante el principio del verano, compañera: la madre, segunda parte: hazañas caballerescas, tiempo: verano, compañera: amada; tercera parte: vejez, fin de las hazañas, tiempo: otoño, compañero no hay, salvo el escudero que es figura típica de las tres partes, héroe solitario).³⁷ Por ejemplo, la segunda salida de don Quijote que, según las convenciones del género, tendría que enumerar las hazañas de su período de hombre maduro, comienza en la mitad de su vejez, el caballero heroico – en la actualidad, un viejo de dentadura incompleta – como parodia de los ideales neoplatónicos, crea a su dama, amada.

La trilogía *Toldi* entera imita a las *chansons de geste*. *Toldi estéje* es la parte *moniage*; en esta imitación de género Arany intercala otro procedimiento hipertextual: traviste la danza macabra. El viejo Toldi está cavando su tumba, luego, a la llamada de János Pósfalvi sale fuera de su tumba: su tumba: „És az ősz levente, e szavakat szólva, / Kiugrék a sírból, mintha ifjú volna...” [y el caballero cano, pronunciando estas palabras, / sale fuera de la tumba, como si fuera joven...” I.39).³⁸

El *Quijote* se canonizó en la literatura húngara como parodia de los libros de caballería. Con respecto a *Toldi estéje*, la correspondiente húngara de los libros de caballería es el poema histórico. Arany manejó la obra de Ilosvai Selymes como fuente para disimular la „autenticidad épica”, reescribe el género y el texto entero

³⁴ Genette, Gérard, Ib. pp. 74-83.

³⁵ Genette, Gérard, Ib. pp. 74-83.

³⁶ Según su mundo textual, el *Toldi* [Toldi], *Toldi szerelme* [El amor de Toldi] y *Toldi estéje* [La noche de Toldi] no se consideran tres partes de una trilogía, solamente desde el punto de vista temático. Pero, en cuanto al sentido de que Arany imitó las *chansons de geste* y su estructura, forman una trilogía.

³⁷ Northrop Fry, *Az irodalom archetipusai* (Los arquetipos de la literatura) Ford. Fejér Katalin In *A hermeneutika elmélete II.* (Teoría de la hermenéutica), Szeged, 1987, pp. 545-565.

³⁸ Traducción palabra por palabra – G. K.

con un gesto de crear leyenda, así lo metaforiza: „Aztán csapatonként hazafelé térnek, / Emlegetvén dolgát az elhunyt vitéznek.” (VI.37) [„Luego vuelven a casa por grupos / Discutiendo las hazañas del caballero.”]³⁹ Incluso intercala en el texto la parodia del género primigenio: Toldi escucha desde el principio hasta el fin la historia vulgar, burlona de Toldi.

Se podría hacer una larga enumeración de géneros que se aluden en estas dos obras. Lo importante para mí es que el *Quijote* habría servido de modelo para Arany, que los géneros clásicos, como posibles figuras semánticas, pueden ser desplazadas de sus propias tradiciones hacia su propia oposición. Solamente en estas grandes polaridades, dentro de la relación entre signo y significado, se puede constituir una interpretación y creación nuevas del sujeto auténtico. Todo esto supone la existencia en discurso de las figuras semánticas, como lo expresa Paul de Man.⁴⁰ Su constitución es frecuentemente posible creando mitos, y metaforizando. Por consecuencia, Arany renovó el género de la poesía narrativa húngara integrando no solamente las tradiciones y los géneros del clasicismo nacional húngaro, sino también la herencia poética de la novela europea. Con respecto a esto, creo que la obra de Cervantes es mucho más importante de lo que pensábamos.

³⁹ Traducción palabra por palabra – G. K.

⁴⁰ Paul de Man, “A temporalitás retorikája” In *Az irodalom elméletei* I. Szerk. Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, pp. 1-61.

Tópicos cervantinos en la novela de Géza Gárdonyi titulada *Az öreg tekintetes*

El *Quijote* de Cervantes une las tradiciones y los atributos estilísticos de los géneros épicos de los siglos XIV y XV. Entre aquéllos, los más significantes son la novela de caballerías y la novela pastoril idealizadas y, la novela picaresca que implica un mundo análogo a la realidad. Los efectos característicos de los dos primeros son las intercalaciones líricas en la prosa que son parte de un método de escritura del Humanismo: lenguaje arcaico y patetismo bucólico. De la tradición de la picaresca desarrolla el tono irónico y la crítica satírica de la sociedad. Otra propiedad del *Quijote* es la destacada documentación literaria: la identidad del narrador se hace imprecisa a causa de la alusión permanente a Cide Hamete Benengeli que no es idéntico al narrador de la obra. La novela de Cervantes entraña, indiscutiblemente, las huellas de los tres géneros de los siglos XIV y XV. Con respecto a su universo literario, John Jay Allen dice que el *Quijote* es la obra que, por primera vez desde la *Celestina* de Fernando de Rojas, enlaza el idealismo neoplatónico con un modo crítico de ver la realidad.¹

La novela titulada *Az öreg tekintetes* [El hidalgo anciano] de Géza Gárdonyi nace en el estilo popular de fines del siglo XIX, bajo la influencia popular concentrada de János Arany.² El testigo de la influencia cervantina sobre Géza Gárdonyi es el autor mismo quien apunta en su diario que, entre las lecturas de su juventud, la que más le había arrastrado fue la historia de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*.³ *Az öreg tekintetes* incluso sintetiza la tradición literaria del siglo anterior a su aparición. La novela misma es una descripción realista de la sociedad y, a la vez, una creación irónica de un mito formada por figuras románticas e intercalaciones líricas. Gárdonyi escribe sobre los fenómenos del mundo creado por él con referencias históricas. El desarrollo de la índole de los personajes, o la falta de su desarrollo, y el lenguaje popular y familiarizante hacen la novela romántica. Ambos mundos, tanto el romántico como el realista, los localiza y autentiza el estilo popular. Con esta técnica de sintetizar estilos, la obra de Gárdonyi forma parte de la tendencia de fines del siglo XIX, sobre la cual György Eisemann establece que, a pesar de un uso de signos tan diferente, „a

¹ John Jay Allen, *Introducción – El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.

² Szerb Antal, *Magyar Irodalom Történet*, p. 428. o. Magvető Kiadó, Budapest, 1934.

³ Kispéter András, *Gárdonyi Géza*, Gondolat Kiadó, Budapest 1970. p. 10.

történeti realizmus [...]a romantikus paradigmán belül helyezhető el, annak variánsaként.” [„el realismo histórico ... se coloca dentro del paradigma romántico, como una de sus variantes.”]⁴

La obra de Cervantes no une los signos realistas y románticos, sino que conjuga dos mundos opuestos. La bibliografía española menciona el mundo análogo a la realidad aparente en la novela como realista.⁵ Las raíces de eso se pueden encontrar probablemente en la situación existencial del hombre primigenio, arquetípico: de su vida real, cotidiana puede liberarse por medio de un papel creado en sus sueños.

El tópico cervantino más obvio en Gárdonyi es el uso de los nombres. Según Cervantes, Alonso Quijano puede haber sido tanto Quijada, como Quesada pero él elige la denominación don Quijote para sí mismo. En la realidad, su ser de Quijada es igualmente sólido: ya a principios de sus aventuras se le caen los dientes por la violencia de los pastores,⁶ puede ser Quesada, pues en la lengua española, „al que le dan con queso” será víctima de engaño. Las variantes con que se denomina al caballero son muy expresivas. Alonso Quijano toma el nombre de don Quijote digno de su ser de caballero y, vamos a ver cómo se vale de su nombre y de sus armas para establecer las condiciones „verdaderas” de su caballería. Su situación es la que le predestina a ser caballero andante, se refugia en sus lecturas, se identifica con los héroes que hasta consiguieron una vida humana digna y la salvación divina y, de este modo, puede olvidarse de su realidad. Es un hidalgo empobrecido que ya no hace más que ir tirando de las ruinas de su finca; de sus bienes, no ha podido guardar más que su casa, algunas armas cubiertas de herrumbre y su biblioteca llena de novelas de caballerías. Así, tiene suficiente tiempo para crear su mitología propia: su ser de caballero andante. Incluso establece los accesorios de su „mitología”: el nombre estimable don Quijote de la Mancha, la denominación de su caballo Rocinante que se transforma de rocín en caballo y, por fin, su amada platónica y la dignificación de ella con un nombre conveniente. El nombre de Dulcinea del Toboso encierra tanto la palabra „dulce” como en la influencia italiana. Con respecto a su sonoridad, podría referirse a la procedencia noble, pero sabemos que la „gran señora” del Toboso no sería la dama de un pueblecito de La Mancha, si no fuera una moza labradora del pueblo mencionado.

Desde el horizonte de la expectativa del lector, cada uno de los elementos de la mitología es contrario a la realidad ficcionalizada en la obra.

También los demás personajes de la novela se confrontan con la oposición

⁴ Eisemann György, *Mikszáth Kálmán*, Korona Kiadó, Budapest 1998. p. 38.

⁵ Ángel del Río, *Historia de la Literatura Española*, Ediciones B., Barcelona, 1990.

⁶ Miguel Cervantes de Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Capítulo XVIII, SARPE, Madrid, 1985, p. 140.

entre la imagen de don Quijote y la actualidad de su propia vida, pero ellos no saben de la creación del mito, o no quieren saber de ella; por ejemplo, el cura que, según su papel, tendría que ser confidente de don Quijote, pero que le engaña varias veces quemándole los libros de caballerías, mandando a Sansón Carrasco que le siga a don Quijote, etc. El único que comprende a don Quijote es Sancho Panza, no por su intelectualidad, sino por su empatía. El nombre de Sancho Panza también refleja su personalidad. El significado del apellido alude al buen comer del escudero. Este apellido incluso forma parte del proverbio „al buen callar le llaman Sancho”. Su individualidad también encierra grandes oposiciones: a diferencia del proverbio, habla permanentemente, pero también es él quien escucha con paciencia los infinitos torrentes de ideas de su amo. Su nombre contiene la palabra „san”, documentando la dualidad de su carácter. Desea riqueza, y se alivia cuando le es necesario; pero, al mismo tiempo tiene la capacidad de hacer milagros, igual que los santos: convierte a una fea campesina en Dulcinea, una hermosa dama. Su milagro más relevante es el de transformar en caballero „verdadero” a Alonso Quijano; sus intervenciones son imprescindibles para hacer al hidalgo actuar como caballero en todas las situaciones.

El protagonista de Géza Gárdonyi, Károly Csurgó, parte de condiciones muy semejantes a las de Alonso Quijano para su „gran aventura”. A principios, el resto de su finca es una casa sencilla que nunca más tendrá ingresos, ni habitantes. El sentido del apellido del anciano Károly Csurgó de Csurgó (en español, „chorrera”) se nos aclara al ver cómo se le pasa „a nado” todo: el sentido de su vida, su prestigio, su fortuna y su jovialidad.

Igual que Cervantes, que juega con el nombre de don Quijote - lo crea y después se burla de él así como se burlará más tarde de su protagonista -, la denominación de Károly Csurgó anticipa el destino trágico de su figura. El nombre de Gisela, hija del viejo Csurgó, es de origen germánico y posee el significado de „női tús, női kezes, pontosabban: olyan nemesi származású leány, aki idegen udvarban nevelkedik.” [„rehén o fiador femenino, mejor dicho, una señorita de procedencia noble que se cría en una corte ajena”].⁷ La joven Gisela, esposa del doctor Tardy, se crió en una „corte ajena”, entre monjas inglesas desde los siete años y la sacó del claustro su futuro esposo para llevarla a su „propia corte”, de „rehén propia”. Entre Csurgó y su hija también aparece cierto distanciamiento. Gisela tiene una devoción semejante a la de las monjas hacia su esposo, pero engaña a su padre de igual manera que el cura a don Quijote. La apacibilidad de su cuñada, la Señora Bárány, viuda, (en español, señora Borrego) no es nada más que apariencia; la verdad es que ella también es „borrega de sacrificio” del modo de vivir frívolo de su hermano, el doctor Tardy, ella es la otra persona que pone en

⁷ Ladó János, *Magyar utónévkönyv*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.

riesgo su herencia y toda su fortuna por la prosperidad de su hermano sin responsabilidad. El padre de la vecina de Gisela, el viejo Mayer, es de procedencia judaica; él es el único personaje de la obra cuyo apellido no es de origen húngaro. Fuera de su nombre, su cordura material también demuestra su origen. Las condiciones de vida de la pobre Señora Polgár (en español, Señora Burgués), que tiene cáncer de estómago, representan fielmente cómo vive la burguesía del barrio Józsefváros a fines del siglo XIX.

Los nombres mencionados simbolizan el mundo caótico del presente de la novela, cuyo principio es la santurronería. Algunos de estos nombres también ofrecen la posibilidad de asociaciones sacramentales: „Señora Borrego”, Gisela, etc. subrayan la disonancia de su índole. Ninguno de ellos es una figura coherente, todos viven bajo una presión de concordancia, salvo el hidalgo anciano.

Los dos títulos de la novela incluyen la alusión a la procedencia noble de ambos protagonistas literarios. Las palabras *ingenioso* e *hidalgo* en el título de Cervantes resultan irónicas en sí mismas: el autor caracteriza por ingenioso a su protagonista excéntrico. Gárdonyi, con su titulación, alude al ser anacrónico del anciano; el hidalgo es viejo ya, y al tiempo no se le puede dar la vuelta como al hidalgo tampoco se le puede hacer volver a su finca. Pero, su nombre, a diferencia del nombre del caballero, no es un nombre que él haya elegido. A don Quijote su propio nombre le hace „caballero” conocido de un noble fracasado. El prestigio de Károly Csurgó está decayendo, él se transforma en un „életunt öreg” [„viejo harto de la vida”]⁸ de un terrateniente noble, cuyo cadáver lo identifica su amigo recién conocido, el zapatero del barrio Józsefváros. El hidalgo anciano también resulta excéntrico en el mundo que le rodea, pero su suerte trágica no es única en la Hungría de su época. Lo típico de su destino incrementa lo trágico de su historia.

Tanto Cervantes como Gárdonyi, abren dos horizontes en sus obras para ironizar, el primero por medio del segundo. Según la exigencia tradicional, el de un mundo patético y arcaico en que predominan los valores clásicos. Por medio de la titulación y la denominación, este horizonte ha sido abierto por los escritores con plena conciencia.

Pero dentro del mundo novelístico, la situación de los personajes ironiza la exigencia de la lectura del primer horizonte. El ingenioso hidalgo parece haber perdido el buen sentido. Al noble Csurgó, después de su largo sufrimiento, se le va todo por el río Danubio. La formación de las figuras apoya este mismo cambio de horizontes. Los dos excéntricos – ancianos locos para su ambiente – se ennoblecen siendo unos ejemplos morales.

Tanto para don Quijote como para Károly Csurgó, la aventura significa la

⁸ Gárdonyi Géza, *Az öreg tekintetes*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1978. p. 98. Traducción palabra por palabra – E.L.

relajación. El caballero se refugia del mundo que le rodea en sus lecturas, el noble húngaro, saca adelante a su familia según los valores católicos clásicos, para encontrar su hogar uniendo las generaciones. Dichos principios desempeñan un papel igualmente importante para don Quijote, pues el primer deber de los caballeros es servir a Dios. Los dos héroes resultan vencidos y subyugados cada día para que al día siguiente vuelvan a salir en busca de sus nuevas aventuras sin perder nunca su fe. don Quijote parte para los campos de la Mancha, mientras que Károly Csurgó, para los mesones de la capital. Pero, como consecuencia de sus aventuras fracasadas, su mundo creado hiere, pues la Triste Figura resulta vencida y los bienes del terrateniente húngaro son perdidos por su yerno al jugar a las cartas.

Cervantes crea sus figuras con mucho humor. Según los críticos, el *Quijote* es, por una parte, una historia divertida para niños y, por otra parte, tiene una profunda consecuencia moral para sus lectores entendidos. Don Quijote y Sancho Panza funcionan como dos partes de una única persona: el caballero enloquecido es representante de los principios humanos más altos, pero que no tendría ningún sentido práctico sin la mentalidad sencilla aunque muy vivaz de su escudero que conoce el mundo real mucho más. Ellos dos forman una unión, y no es nada casual que siempre insistan en la compañía muchas veces molesta del otro.

El hidalgo anciano de Gárdonyi, a pesar de provocar la sonrisa del lector, no puede ser caracterizado como cómico. Su grandeza moral no se puede dejar de tener en cuenta, sin embargo, el viejo resulta inocente en muchas ocasiones. El reflejo del mundo sin alma es su yerno, el doctor Tardy; debido a la existencia de personas como él, muchos siglos después de la época de los caballeros se necesitan caballeros desesperados, como su suegro Károly Csurgó, que apoyen a los débiles e incapaces, aunque no puedan detener la decadencia moral del mundo.

Ambos protagonistas son hombres decididos, sus acciones corresponden con sus normas de conducta. Don Quijote incluso expresa sus principios morales, su fiel compañero constante es Sancho Panza, quien entra en la novela en cierto punto de la acción y desde entonces nunca jamás abandonará a su señor. El hidalgo húngaro también trata de presentarse en diálogos, pero él encuentra solamente un compañero temporal: el viejo Mayer parece ser apto para ello, al menos hasta que Csurgó le pide un favor que resulta rechazado. El rechazo de esta demanda no le causa dificultades en su experiencia cotidiana, pero es el primer episodio negativo que comienza a romper su identidad y sus deseos.

Pese a la diferencia de la formación de las dos figuras, la conclusión final de las aventuras de los dos viejos resulta idéntica: ambos fracasan y son burlados, sin embargo, el triunfo moral es suyo.

Con respecto a la estructura temporal de las dos novelas, hay que señalar que ambas presentan una construcción lineal. El tiempo de la novela es un lapso

sacado de la vida de los protagonistas, justamente del último período de su vida. Situación temporal paradójica: se crea un mundo nuevo en el otoño de su vida.

Desde el contexto histórico-cultural, las aventuras de don Quijote habían tenido la misma conclusión tres siglos antes que las de la historia del terrateniente húngaro, a ambos personajes les motiva la bondad humana, y ésta resulta ser la razón que les convierte en seres excéntricos en su tiempo. A don Quijote no le desaniman sus fracasos porque él mantiene una doble conciencia: atribuye su mala suerte a magos, no está dispuesto a darse por enterado de la realidad que le rodea. En el capítulo LXIV de la Segunda Parte, Sansón Carrasco le vence disfrazado, inesperadamente. En este punto, el Caballero de la Triste Figura tiene que regresar a su pueblo, abandonando su vida de caballero andante. Este episodio que le da la puntilla es solamente para él inesperado ya que los habitantes de su pueblecito ya habían tratado de hacerle volver a casa durante un largo tiempo. Esta aventura suya resulta suficiente - justamente en nombre de la caballería - para convencerlo de abandonar su vida como caballero andante que le había determinado el último período de su vida.

Al hidalgo Csurgó se le aclara poco a poco que su sacrificio y mudanza a casa de su hija había sido vano. Durante mucho tiempo él también mantiene una doble conciencia: trata de no enfrentarse con lo que está pasando tan obviamente a su alrededor. El comienzo de su conciencia real: el primer indicio claro para él es cuando su yerno rompe su pipa preferida, con la pipa rompe el encantamiento que apoya el mantenimiento de la doble conciencia de su padre político. La segunda etapa de su iluminación es cuando se entera de que hasta el último céntimo del precio de venta de su finca fue malgastado por su yerno en el casino. Ya le resulta evidente que a la familia de su hija solamente le faltaba su dinero cuando muere su única consolación, su adoptiva Zsuzsika. Vuelve cada vez más a sus recuerdos pues ya no se encuentra bien en el mundo adonde había llegado hacía unos meses, pero tampoco tiene la oportunidad de regresar a su punto de partida. Por ello, busca el relajamiento en sus abejas que le hacen recordar el hogar en su finca. El portero de la casa donde vive con la familia de su hija, justamente la persona que le había hecho compañía en sus momentos de soledad, destroza su colmena. Así, al hidalgo de Gárdonyi también le dan la puntilla que le conduce al suicidio. La historia del sufrimiento del viejo Csurgó es más larga que la de don Quijote, porque él llega a la muerte voluntaria - única salida de su situación - a través de sufrimientos más largos y penosos. En la obra de Gárdonyi es más dominante el tiempo del presente que en la de Cervantes, en el mundo del pasado convocado.

Ambas figuras resultan anacrónicos en su presente. A través de ellos se hace presente un tiempo anterior al presente de las novelas. Los dos niveles temporales contrapuntean uno al otro, a veces se entrelazan en la conciencia de los personajes o siguen uno al otro en una continuación ficticia. Innumerables motivos

apoyan todo esto en ambas novelas: el vestuario de los dos viejos, sus costumbres, su lenguaje y, sobre todo, su comportamiento y sus normas de conducta son ejemplos muy expresivos. En consecuencia, la reacción de su ambiente es también doble: sonríen o se fastidian por ellos, a veces les avergüenzan, de todos modos, señalan que las dos figuras no provienen de su mundo. A don Quijote „le pareció conveniente y necesario [...] hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con armas y caballo a buscar aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban [...]”.⁹

Károly Csurgó también llegó a ser objeto de sonrisas. „De hát miért mosolyogták meg! Mert az öregúr úgy jelent meg köztük, mint egy ismeretlen világ képviselője, egy ómagyar, aki kilép a képrámából, s leül az élők közé pipázni.” [„Y, ¡por qué se sonreían de él! Porque el anciano apareció entre ellos como representante de un mundo desconocido, un húngaro antiguo que, saliendo del marco de un cuadro, se sienta entre los vivos para fumar en pipa.”]

El Caballero de la Triste Figura imita las costumbres de los libros de caballerías, insiste tenazmente en realizar sus lecturas. A diferencia de don Quijote, Károly Csurgó no las copia de libros. Sus hechos y su comportamiento son los propios de una época en la que él había vivido pero que, poco a poco, va desapareciendo. Su particular uso de lenguaje muestra las mismas diferencias: los floreos patéticos de don Quijote son expresiones aprendidas. El lenguaje de Csurgó es un lenguaje aún vivo en el campo pero que ya está olvidándose en las grandes ciudades. La mayor sorpresa y rechazo los causan sus hechos, ya que la gente no comprende sus motivaciones. Hay una distancia entre la conciencia del lector y la de las figuras.

El tiempo acelerado y destructor de los valores lo refleja bien el conjunto de los personajes de las obras. Sancho Panza, que es compañero fiel de su señor, al lado de la honradez y bondad del caballero, es símbolo de los intereses personales, su realidad cruel está opuesta al mundo de sueños de don Quijote; su falta de cultura le hace una persona vulgar frente a la cultura de su amo. Sin embargo, después de las luchas perdidas es capaz de ser consuelo y, después de las pocas batallas ganadas, de alegrarse de su éxito. Aunque en muchas situaciones se queda al lado de su amo solamente por conveniencia, cuando llega a ser gobernador, desea regresar a su señor y, a la primera oportunidad, vuelve a las aventuras caballerescas.

El hidalgo anciano llega a un mundo más cruel y desesperado en la capital húngara. Todas las figuras de la novela de Gárdonyi, que podrían desempeñar el papel de Sancho Panza en la vida de Károly Csurgó, muestran su índole verdadera, demostrando que en el mundo sin esperanzas de la Hungría de fines del siglo XIX

⁹ Miguel Cervantes de Saavedra, *Ibid.*, p. 47.

no hay ni una persona que pudiera ser „escudero” del viejo que lleva a la capital consigo las normas clásicas del hombre del campo. De su hija y de su yerno, que le invitan a vivir con ellos sólo en espera de que les dé sus bienes, ni siquiera puede esperar que desempeñen este papel en su vida. En torno a él, todo el mundo resulta práctico: el viejo Mayer, que también podría ser representante del mundo desaparecido, ya sabe que el primer valor es el dinero. La burguesa enferma y sus hijas representan a los incapaces que necesitan el apoyo de un caballero - gracias a ello, no pueden ser compañeros dignos del terrateniente. La muerte de Zsuzsika, que da sentido a la vida del anciano, no le conduce directamente al suicidio, pero si la niña hubiera sobrevivido, habría podido obstaculizarlo. Los criados de la casa también le engañan, el portero, dando la puntilla al hidalgo, le conduce a la muerte. Ése último, tenía una característica que le hacía semejante a Csurgó: él es el único personaje que, al igual que el anciano, siempre fuma en pipa. La pipa tiene una parte importante en la obra. Por una parte, el fumar en pipa es lo que la familia critica cuando le incomoda la presencia del viejo. Por otra parte, la pipa simboliza su modo de vivir tranquilo, contemplador, con su pipa preferida, pudo traer consigo un pequeño pedacito de su finca, de su vida anterior. Mientras que la pipa alude al campo, que guarda las tradiciones, el cigarro representa la vida dinámica y moderna de las grandes ciudades. La tentativa de quitarle la pipa al viejo y acostumbrarlo al cigarro muestra cómo trata de urbanizar el yerno a su padre político.

Cervantes también armó a su caballero con los instrumentos equivalentes a la pipa de Csurgó. Su yelmo cumplía la función de defenderlo de sus enemigos, y tenía tanta importancia para él que a veces la necesidad de comer resultó una cosa insignificante frente al yelmo. Otras necesidades de no menos significación eran el ya mencionado caballo, la „gran señora” para enamorarse de ella, y el imprescindible escudero con su burro.

En la lucha del pasado y el presente vence el presente. Aunque después de un largo y complicado proceso, logran llevar a don Quijote a casa y quitarle su disfraz de caballero. Al terrateniente anciano, los suyos tratan de convencerlo, de cambiarlo, pero él, aunque sabe que nunca volverá a ser el hidalgo que era, tampoco consigue convertirse en un hombre de capital. Cuando se da cuenta de esta realidad, abandona su lucha y se tira al río Danubio. Este hecho suyo es incluso el llanto por el mundo desaparecido, anterior al mundo industrial.

Don Quijote muere en paz, rodeado por los suyos tanto en el tiempo como en el espacio. Károly Csurgó no encuentra descanso con su muerte, la única cosa que deja tras de sí son las ruinas de su vida laboriosa. Gárdonyi manifiesta en las últimas líneas de su novela que a su héroe le era imposible encontrar un compañero digno en la capital, en forma de noticia funesta aparecida en uno de los diarios: „Életunt öreg. [...] Fábián István Práter utcai varga fölsimerte benne Csurgó

Károly volt földbirtokost. Pénzt nem találtak nála. Tettének oka ismeretlen.”
[„Viejo harto de su vida. ... István Fábián, zapatero de la calle Fráter, reconoció a Károly Csurgai, ex-terrateniente. No tenía dinero consigo. La motivación de su hecho es desconocida.”]¹⁰

Cervantes permite a su caballero morir de una manera fiel a sus principios solemnes. Gárdonyi no rinde los últimos honores a su terrateniente. Él ya sabe que los que insistan en mantener a ultranza unos valores morales que se consideran anticuados en el mundo moderno van a fracasar. El altruismo no obstaculiza sino que apoya la tragedia de este tipo de hombre tan desinteresado. Según dice András Kispéter en su monografía escrita sobre Gárdonyi, „Az öreg tekintetesben Gárdonyi temet, nosztalgikus fanyar humorral, de temet. Temeti saját vágyait, álmait, emberideálját, melyet a számára idegenné váló világ egyre inkább összetör.” [„Con *El hidalgo anciano*, Gárdonyi está enterrando, con un humor nostálgico y agrio, a veces sentimental, pero está enterrando. Entierra sus propios afanes, sus sueños y su ideal humano, los que el mundo cada vez más ajeno para él está quebrando.”]¹¹

Bibliografia

- Gárdonyi, Géza, *Az öreg tekintetes*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1978. [El hidalgo anciano]
- Cervantes de Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, SARPE, Madrid, 1985.
- Cervantes de Saavedra, Miguel, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1966.
- Río, Angel del, *Historia de la Literatura Española*, Ediciones B., Barcelona 1990.
- Babits, Mihály, *Az európai irodalom története*, Auktor Könyvkiadó, 1991.
- Ladó, János, *Magyar utónévkönyv*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1972. [Libro de nombres de pila húngaros]
- Bandera, Cesáreo, *Mimesis conflictiva*, Editorial Gredos, Madrid 1981.
- Szalay, Károly, *A magyar szatíra száz éve*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1966. [Cien años de la sátira húngara]
- Druzsín, Ferenc, *Hiedelmek költészete*, Korona Kiadó, Budapest, 1998. [Poesía de las creencias]
- Dobos, István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995. [Morfología e historia de recepción]

¹⁰ Gárdonyi Géza, Ib. p. 98. Traducción palabra por palabra – E.L.

¹¹ Kispéter András, *Gárdonyi Géza*, p. 131.

- John Jay Allen, Introducción – *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- Kispéter, András, *Gárdonyi Géza*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1970.
- Eisemann, György, *Mikszáth Kálmán*, Korona Kiadó, Budapest, 1998.
- Maeztu, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan és Celestina*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1988.
- Jauss, Hans Robert, *Recepcióelmélet – Esztétikai tapasztalat – Irodalmi hermeneutika*, Osiris Kiadó, 1997. [Teoría de recepción – Experiencia estética – Hermenéutica literaria]
- Műelemzés, műértés*, Szerk., Sipos Lajos, Sport, Budapest, 1990. [Análisis y recepción de obras literarias]

Cervantes en la lista negra. El *Quijote* y el cambio del horizonte crítico en la Hungría de la transformación estalinista

Para¹ evocar un capítulo histórico-recepcional de la literatura española en Hungría después de 1945, además del horizonte historiográfico, crítico y estético, también hay que reconstruir la dimensión sociocultural más amplia que funciona como contexto de la misma. Son precisamente los cambios de ese entorno sociocultural los que determinan las especificidades de la recepción a lo largo del proceso de constitución de la tradición húngara en la historia de la crítica. De esta manera parece evitable el peligro de que la historia de la recepción se restrinja solamente a la enumeración de traducciones existentes, así como a una mecánica catalogación de relaciones transtextuales de motivos, temáticas, referencias, alusiones, etc. Es de notar que este último método de creacionismo positivista sigue siendo activo y productivo, especialmente en el área académica. Sin embargo, para poder superar estos aspectos, una reflexión histórico-recepcional evidentemente no debe prescindir de la consideración o incluso de la integración de estas categorías. Es la hermenéutica de la lectura histórica la que persigue elaborar programáticamente una historia de la recepción efectual, situándola dentro de los cambios de horizonte de la lectura y relectura.

Los años entre 1945 y 1948 produjeron una discontinuidad evolutiva en la modernidad literaria y crítica húngara que ya anteriormente a esta fecha también mostraba características muy peculiares de aislamiento, autarquía y desfase. Dicha discontinuidad, producida por factores político-ideológicos durante el primer lustro de la posguerra, condujo por un lado al estrechamiento y uniformidad de los métodos estéticos, críticos e historiográficos. Por otro lado, la centralización autocrática de parte de una política literaria oficial limitaba fuertemente la publicación de traducciones y el acceso a los textos. En cuanto a la actividad de las empresas editoriales, tal política puso cada vez más obstáculos a los mecanismos espontáneos de selección estética y comercial.

Después de 1948 las preferencias de la recepción húngara por autor y obra fueron prefijadas (autorización o prohibición) por las preceptivas político-ideológicas de la época mediante recursos administrativo-censoriales. La doctrina ideológica adoptada por el partido comunista no había heredado ni del

¹ El proyecto de investigación fue subvencionado por FKFP 0656/e000 y OTKA T033045

materialismo dialéctico ni del materialismo histórico una filosofía coherente de la lengua. Por consiguiente, su visión del lenguaje usado en las interacciones cotidianas fue fundamentalmente instrumentalista. Como advierte Ernő Kulcsár Szabó, la dirección artística del estado partidista intentaba reducir la comunicación estético-lingüística entre arte y sociedad. „La política literaria consideraba los signos artísticos como un sistema de enunciaciones referentes a la utopía de una 'realidad' anhelada: se trataba, pues, de la abolición de la polisemia artística por motivos del constreñimiento semiótico de una realidad inexistente”.²

A partir de 1948 todo esto se manifestaba en el predominio casi absoluto de los principios del realismo (popular y socialista), hecho que no era sino la imposición de un canon ideológico vigente tanto para la producción como para la recepción. Es el filósofo y esteta marxista, György Lukács, quien en su famoso escrito programático acerca de las nuevas tareas de la historiografía literaria húngara (*Revisión de la historia literaria húngara*, 1948) se preocupa por la evaluación crítica de ciertas tendencias de literatura universal. „A este punto de vista se añade el aspecto de que más allá de los fenómenos literarios húngaros, los extranjeros asimismo necesitan una revisión. Las historias de las literaturas extranjeras también necesitan ser reescritas, igual que la nuestra. El imperativo de la revisión atañe, más que nada, a las historias de literatura universal, escritas en húngaro y muy difundidas por todo el país (Babits, Szerb Antal), así como a estudios y ensayos sobre el tema”.³

Todos los demás horizontes históricos y filológicos pertenecientes hace más de medio siglo a una tradición burguesa de crítica literaria se acusan ahora de ser cosmopolitas, positivistas o reflejo de la historia del espíritu (*Geistesgeschichte*).

Consciente del papel político que las letras jugaban en la vida pública de Hungría a partir de comienzos del siglo XIX, el poder central quiso retirar de las bibliotecas todas las obras calificadas de peligrosas o sin valor a través de medidas administrativas. Eso quiere decir que el canon vigente trataba de eliminar la posibilidad y necesidad concretas de cualquier tipo de relectura.⁴ Al nacionalizar las editoriales y librerías (1948-1952) convirtiéndolas en empresas estatales dependientes de los diferentes ministerios⁵ (de cultura, industria, agricultura etc.),

² Ernő Kulcsár Szabó, „Szövegkultúra és hagyománytudat. Irodalmunk szellemi helyzetének kérdéséhez”. En K. Sz. E., *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*. Budapest, 1994, Babits Kiadó, págs. 17-18.

³ György Lukács, *A magyar irodalomtörténet revíziója*. En Gy. L., *Magyar irodalom -- magyar kultúra. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 1970, Gondolat, pág. 497.

⁴ Véase Péter H. Nagy, „Kanon (és) tankönyv az ezredforduló nyitányán”. En P. H.N.: *Kanonok interakciója*. Budapest, 1999, Fiatal Írók Szövetsége, págs. 171-17e.

⁵ Consulte Sándor Varga, *A magyar könyvkiadás és könyvkereskedeleme 1945-1957*. Budapest, 1985, Gondolat, *passim*.

el poder político llegó a ejercer un control directo sobre la publicación de nuevos originales (1951), al tiempo que hasta el acceso a los textos nacidos en el pasado fue puesto bajo vigilancia estatal.

Entre las medidas administrativas destaca un folleto de instrucciones fechado de marzo de 1950, publicado por el Centro de Bibliotecas Populares (Népkönyvtári Központ).⁶ Aparentemente esta publicación tenía la función de dar directivas profesionales a bibliotecas rurales y de empresas indicando 1500 obras „no recomendables para formar parte del acervo bibliotecario”. Esta lista no enumeraba muchos títulos españoles. Sin embargo, en conocimiento de las preferencias de valores de la época, no es nada sorprendente la siguiente entrada en la página 33: „todas las obras de Ortega y Gasset”.

Algunos meses después el Centro de Bibliotecas Populares volvió a publicar un segundo opúsculo de instrucciones que excedió considerablemente el primero en el número de los libros puestos a la lista negra. Este último folleto⁷ de 169 páginas tiraba veinte mil ejemplares y contenía más de 6000 obras y autores. En la página 26 del tomo (que también incluyó las bibliotecas municipales) se lee: „Cervantes: *Don Quijote* (prologado por Sándor Márai)”. Tal vez una investigación minuciosa en los archivos del ministerio y del Partido de Trabajadores Húngaros (MDP) pudiera esclarecer lo que sucedió entre el final de la impresión y la publicación del texto. Lo cierto es que al publicarse se adjuntó al librito una fe de erratas, una papeleta suelta con siete títulos entre los que figuraba la novela cervantina: Texto erróneo / Rectificación (enmienda). También se indicaba la epopeya finlandesa *Kalevala* que, según dice la fe de erratas, podía mantenerse en las bibliotecas después de quitar las palabras liminares del poeta lírico Pál Gulyás.

No obstante, lo que llamó la atención de los dirigentes del partido y, como veremos más adelante, les exasperaba profundamente, fue la puesta del *Quijote* en la lista de los libros prohibidos. Dice el texto de la fe de erratas: „Texto erróneo - pág. 26 Cervantes: *Don Quijote* con el prólogo de Sándor Márai - El libro puede mantenerse después de retirar el prólogo „El asunto se convirtió en caso, aún más, se hizo escándalo. Porque de la lista original y su enmienda se desprende con toda claridad que la condena de la historia del Caballero de la Triste Figura evidentemente se debió al prólogo, escrito por Márai para la edición de la novela en 1942 (y su reimpresión de 1943) por la editorial Révai.”⁸

Prescindo ahora de la reconstrucción de las circunstancias políticas del

⁶ *Útmutató üzemi és falusi könyvtárak rendezéséhez*. Budapest, 1950, Népkönyvtári Központ.

⁷ 2. sz. *Útmutató népkönyvtárak (üzemi, falusi és városi könyvtárak) rendezéséhez*. Budapest, 1950, Népkönyvtári Központ.

⁸ Sándor Márai, Introducción. en *Cervantes: Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. I-II. Trad. por Vilmos Györy. Budapest, 1942. Révai. págs. 5-14.

asunto ya que para ilustrarlo es suficiente recordar que hasta el todopoderoso ministro de cultura, József Révai hizo mención del caso en su discurso pronunciado en el II. Congreso del Partido de Trabajadores Húngaros (MDP) que se celebró en 1951.⁹ Como veremos, Révai utilizó la expresión „lista de expurgos”, nombre que la gente llevó al escándalo con alusión al propósito original del folleto de hacer una selección ideológica.

Con respecto a la interpretación de parte del máximo teórico e ideólogo del régimen, creo que es suficiente citar un breve pasaje del capítulo titulado „La lucha de clases en el frente cultural”:

También hay que tomar en consideración los nuevos métodos perversos del enemigo escondido. ¡No debemos olvidar lo que se descubrió el año pasado al destapar las maniobras maléficas que se perpetraron en el Ministerio de Religión y Educación Pública, no debemos olvidarlo! El enemigo frecuentemente se pone el disfraz de la 'lealtad' absoluta mientras es más católico que el papa y con sus exageraciones desea desprestigiar la política cultural de nuestro Partido. Si nosotros decimos: no nos apetece la cultura reaccionaria occidental, el enemigo asiente con entusiasmo, luego pone a Cervantes y Swift a la lista de expurgos.

De la cita se deduce fácilmente que Révai explicaba el asunto como un acto de sabotaje ejecutado por la llamada 'reacción interna' colocando así el asunto al contexto de la lucha de clases. En su discurso, el ministro y líder partidista se valió de la misma retórica que a partir de 1949 fue utilizada en acusaciones prefabricadas, encarcelamientos sin ningún tipo de sentencia judicial y deportaciones de motivación política. Claro está que con todo eso se intentaba disimular el verdadero motivo que no era sino expulsar de las bibliotecas públicas los textos de Sándor Márai. A la élite del partido le resultaba incómodo el insulto burocrático contra Cervantes, mientras el verdadero blanco era uno de los representantes más populares de la literatura burguesa húngara. Márai, quien abandonó el país en 1948, era quizás la figura más emblemática de aquellos intelectuales húngaros, para los cuales hasta el vivir en silencio en Hungría podía ser una especie de complicidad con la dictadura en gestación. De todas maneras, a la luz de los acontecimientos, sería muy interesante saber si los redactores de la lista tuvieron o no algún conocimiento de la admiración de Marx por la obra cervantina.

No me parece exagerado suponer que el discurso de Révai, que naturalmente reflejaba la opinión del comité central, tuvo por lo menos dos objetivos: con la rehabilitación de Cervantes asimismo se pretendió rehabilitar la

⁹ *A Magyar Dolgozók Pártja II. Kongresszusának Jegyzőkönyve*. 1951. február 24-március 2. Budapest, 1951, Szikra, pág.135.

propia imagen de un país culto y civilizado.

Con la publicación del *Quijote* también se intentaba debilitar la popularidad de Márai ya que su prólogo fue omitido de la edición para sustituirlo por otro, 'políticamente correcto'.

Fue la recién fundada Editorial de Bellas Letras (Szépirodalmi Kiadó) la que, en el Día del Libro del año 1951 publicó el *Quijote* completo en la traducción de Vilmos Györy de 1873. La aparición fue fechada del día 11 de abril. Es de notar que la edición prácticamente fue idéntica¹⁰ a la de 1942 porque se utilizaron las matrices tipográficas expropiadas de la editorial Révai. La diferencia más significativa, como acabo de mencionar, consistió en el cambio de prefacio: esta edición fue prologada¹¹ por el crítico e historiador de la literatura István Sötér, futuro director del Instituto de Literatura de la Academia de Ciencias.

La reinterpretación y revaloración estético-ideológica deberá haber sido motivada por el hecho de que el escándalo de haber puesto al *Quijote* en la lista negra podía involuntariamente despertar el interés del público por el texto de Márai (no olvidemos que el ominoso folleto tiraba veinte mil ejemplares). Además, dicho prólogo también fue incorporado a la colección de ensayos „Inspiración y generación” publicado en 1946.¹²

Lo que estamos presenciando, pues, es el cambio radical del horizonte crítico. A través del nuevo prólogo de Sötér y, como veremos, el artículo de Lukács, el régimen intentaba poner la interpretación del canon bajo su propio control institucional. En el caso de Cervantes, conservando el rango de la obra dentro de la literatura universal.

De aquí en adelante haré un comentario hermenéutico de los dos prólogos leyéndolos desde el punto de vista del cambio de perspectiva en dos textos de György Lukács.

En la interpretación de Márai, el *Quijote* fue concebido en la señal de los ideales educativos de la modernidad: „El objetivo del autor es naturalmente pedagógico. Desea curar a su época de la embriaguez de la pasión vulgar [la lectura de los libros de caballería.]” (35) De acuerdo con la postura oficial del entorno ideológico (el materialismo histórico), el punto de partida de Sötér destaca el realismo de la novela, situándola en la querella del pasado y el presente como lucha de clases: „Porque el protagonista de esta novela empuña sus armas viejas y cómicas en defensa de los oprimidos, los que sufren y los que son explotados. Don

¹⁰ Por ejemplo el único cambio que produce las diferencias en la paginación del primer tomo se debe al distinto número de páginas de las dos introducciones.

¹¹ István Sötér, Prólogo. En Cervantes, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. I-II Trad. Vilmos Györy. Budapest, 1951. Szépirodalmi Könyvkiadó, Vol 1. págs. I-IX.

¹² Cito de la nueva edición de las obras recogidas de Márai, publicada en 1992. Sándor Márai: Cervantes. En S. M., *Íhlet és nemzedék*. Budapest, 1992, Akadémiai – Helikon, págs. 35-42.

Quijote exige que el campesino rico pague un salario justo, apoya a mujeres desamparadas y siente compasión por los moros expulsados de su tierra por el racismo y el fanatismo religioso." (I)

Para Márai la „locura" y el altruismo del caballero son rasgos individuales, la encarnación de un idealismo desinteresado basado en la fe: „... [Don Quijote] tiene ideales que ya no se corresponden con los ideales dominantes de la época. Sin embargo, él sí cree en ellos con la fuerza de la locura, tal como se debe creer en los ideales. Todas las demás actitudes pueden ser, por fin, interés, experiencia. Don Quijote no tiene intereses, tiene sólo fe." (39)

Nueve años después la lectura marxista de Sôtér califica al caballero manchego „sólo" de extravagante y maniático porque éste no reconoce la debilidad de la actuación individual, tampoco prevé su fracaso fatal y predeterminado frente al dinamismo de las empresas colectivas. „Don Quijote resulta extragavante y maniático porque quiere apoyar a los débiles, tomar venganza por los agraviados y castigar la maldad por sí solo. No obstante, estos objetivos no pueden realizarse por solitarios caballeros andantes, sino por masas unidas por una fuerza colectiva." (I)

De este concepto de la personalidad cabalmente se deduce la perspectiva histórica desde la cual Sôtér analiza la aporía cervantina: „Sin embargo, a pesar de toda su extravagancia, son los mismos impulsos nobles que llevan a don Quijote a las carreteras españolas los que a lo largo de la historia indujeron a las masas a las barricadas y campos de batalla de la revolución „ (I) He aquí una referencia a una realidad ideal y ficticia mientras que se inventa una continuidad sociológica directa entre el personaje novelesco y su autor real: La condición de clase de don Quijote es idéntica a la de Cervantes". (V) Se trata de reducir la complejidad y polivalencia del significado artístico a un modelo unidireccional estético. Según la teoría del reflejo, categoría funcional predilecta de la estética marxista, la actitud de Alonso Quijano no es sino la actitud histórica del pueblo español. Como advierte Sôtér en su prefacio, „el *Quijote* es el reflejo de la España de los fines del siglo XVI y principios del XVII". (VII)

Naturalmente Márai tampoco quiere desacreditar de la obra los méritos literarios de representar cierto progreso hacia una sociedad más humana. „Fueron siempre estos maniáticos los que hicieron el mundo más humano." Completando esta afirmación con la siguiente, no cabe ninguna duda de la absoluta incompatibilidad de la posición de Márai con el heroísmo patético de la primera mitad de los años cincuenta. „Pero en la obra de Cervantes - dice Márai - no hay ni huellas del patetismo de los redentores del mundo: se conserva melancólicamente humano para siempre, por eso es magnífico y absurdo, ridículo y conmovedor a la vez." (40)

Espero que la comparación de los dos prefacios hayan demostrado que el prólogo de Márai puede considerarse como el intertexto de la introducción de la

edición del 1951.

Evidentemente, fuera de su función revaloradora o, si se quiere, recanonizadora, el prólogo de Sötér asimismo pretendió eliminar las posibles interferencias y asociaciones espontáneas al texto de Márai.

El escándalo, pues, contribuyó grandemente a que la publicación del *Quijote* se convirtiera en una empresa significativa de la política cultural estalinista. Buen testimonio da de esto el hecho de que el famoso crítico y filósofo comunista Lukács escribió un artículo largo sobre Cervantes en el diario central del partido (*Szabad Nép*) que también apareció el 11 de abril.¹³ Es muy impresionante la primera oración del artículo: „El *Quijote* es uno de los más grandes éxitos de la literatura universal” (*el subrayado es mío - T.Z.K.*). A este aspecto de sociología de la lectura se añade otro, de carácter ideológico, el cual destaca que fue la máxima autoridad del movimiento comunista quien había designado ya el lugar adecuado de la obra dentro del canon: „No es por casualidad que el *Quijote* siempre fue una de las lecturas predilectas de los hombres más progresistas. Cervantes y Balzac representan para Marx la cumbre de la novela.”¹⁴ El valor estético de la obra lo determina Lukács partiendo de su relación con la realidad extraliteraria. „La verdad literaria no es sino la verdad social del contenido. Desde este punto de vista, la novela de Cervantes no es solamente la primera novela realista, sino una de las más grandes novelas realistas de todos los tiempos”.¹⁵ Estas palabras no sólo coinciden con las ideas formuladas por Sötér dentro del marco de la misma campaña estético-ideológica contra la actitud elitista, aristocrática e individualista de Márai, sino que resultan asimismo una autodeconstrucción de su discurso crítico de unos 35 años antes, anterior, claro está, a su vuelta ideológica. En uno de sus textos juveniles Lukács había visto el momento decisivo en la discrepancia esencial entre el alma y la obra. Escrita a mediados de los años 1910, la *Teoría de la novela* refleja un discurso estético-filosófico inspirado en la „historia del espíritu” de Nietzsche y Dilthey. La novela caballeresca, según dice Lukács, llega a ser una forma vacía del idealismo a consecuencia de la pérdida de la transcendencia sucedida en los albores de la modernidad.

„No se debe sólo al tacto genial de Cervantes - cuya obra es la objetivación de esta estructura - el que con su tejido de impenetrable profundidad y luminoso sentido, con su intrincación de divinidad e insania en el alma de don Quijote haya olvidado y superado ese peligro, sino también al instante histórico-filosófico en que produjo su obra. Es más que una casualidad histórica el que el *Quijote* fuera

¹³ Cito por el texto de György Lukács, „Cervantes: Don Quijote”. En Gy. L., *Világirodalom*. I. válogatott világirodalmi tanulmányok. Budapest, 1969, Gondolat. /L. Gy. *Válogatott művei*. Vol. 2. Ed. por Ferenc Fehér /.

¹⁴ Obra citada, pág. 10.

¹⁵ Obra citada, pág. 12.

pensado como parodia de los libros de caballería, de las novelas de caballería, y su relación con ellas es más que ensayística...”¹⁶

En la página 10 de su artículo publicado en 1951, en cambio, Lukács declara al *Quijote* el prototipo novelesco del realismo burgués porque su autor „ve y demuestra la superioridad intelectual del pueblo frente a las características de las clases dominantes”.

Terminar aquí diciendo someramente „Tan triste puede ser la suerte de los clásicos institucionalizados”, sería más que trivial. No obstante, el figurar el *Quijote* en una campaña de política cultural con el fin de discriminar y expulsar a uno de los grandes humanistas húngaros del siglo XX, sí es algo muy triste. Sin embargo, tales episodios asimismo forman parte de la llamada „historia de la recepción efectual” de la literatura española en Hungría. Estoy convencido de que la historia de la recepción no debe pasar por alto estos fenómenos: no para encausar, sino para ampliar y consolidar su propia fe en la libertad de la interpretación.

¹⁶ Georg Lukács, *Teoría de la novela*. Trad. por Manuel Sacristán. *Obras completas*, I. Barcelona, 1971. Ediciones Grijalbo. pág. 367.

Lista de ponentes

María-Dolores Albiac Blanco, Universidad de Zaragoza
Mónika Bán, Universidad de Szeged
Éva Cserhádi, Universidad Eötvös Loránd de Budapest
Zsuzsanna Csikós, Universidad de Szeged
Erzsébet Dobos, Escuela Superior de Comercio Exterior, Budapest
Dóra Faix de Klempa, Universidad Eötvös Loránd de Budapest
Manuel Fernández Nieto, Universidad Complutense de Madrid
Mónika Gönczy, Universidad de Debrecen
María H. Kakucska, Berlín
Katalin Kulin, Universidad Eötvös Loránd de Budapest
Gabriella Kiss, Universidad de Debrecen
Tamás Zoltán Kiss, Universidad de Pécs
Eszter Lukács, Universidad de Debrecen
José-Carlos Mainer, Universidad de Zaragoza
Hildegard Marth, Academia de Ciencias de Hungría
Gabriella Menczel, Universidad Eötvös Loránd de Budapest
Károly Morvay, Universidad Eötvös Loránd de Budapest
Ágnes Pál, Universidad Eötvös Loránd de Budapest
Randolph D. Pope, Washington University in Saint Louis
Antonio Rey Hazas, Universidad Autónoma de Madrid
László Scholz, Universidad Eötvös Loránd de Budapest y Oberlin College
Éva Simon, Universidad Eötvös Loránd de Budapest,
László Vasas, Universidad Eötvös Loránd de Budapest y Universidad de Debrecen
Agustín Vera Luján, Universidad de Murcia



B 203249